SL 73-76/001

Istoria Artelor Plastice în România

EDITURA MERIDIANE

Scanned with OKEN Scanner

ISTORIA ARTELOR PLASTICE ÎN ROMÂNIA este prima încercare de mari proporții menită să îmbrățișeze quasitotalitatea aspectelor pe care le prezintă minunatul tezaur artistic făurit de poporul român de-a lungul întregii sale existențe multiseculare. Ea este rodul unei munci laborioase depuse de un numeros colectiv, ani la rînd, pe teren — în contact nemijlocit cu monumentele și cu piesele din muzee.

Elaborată pe temeiuri științifice, cu spirit de metodă și cu preocuparea relevării virtuților esențiale ale artei românești, această amplă lucrare se adresează deopotrivă specialiștilor și tuturor acelora care vor să aprofundeze și să-și sistematizeze cunoștințele într-un domeniu atît de pasionant și de vast.

Pentru sistematizare, materialul a fost împărțit în cinci volume, corespunzătoare în linii mari următoarelor etape:

Vol. I. Originile artei — sfîrșitul sec. XVI
Vol. II. Sec. XVII—XVIII
Vol. III. Sec. XIX
Vol. IV. Primele decenii ale sec. XX
Vol. V. Arta contemporană

Scanned with OKEN Scanner

Istoria Artelor Plastice în România

REDACTATĂ DE UN COLECTIV AL INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
AL ACADEMIEI DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

★ ★

Scanned with OKEN Scanner

Arta pe teritoriul României de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea

4

Scanned with OKEN Scanner

P î r v u M u t u, Pilda talanţilor.
Biserica din Filipeştii de Pădure.

Scanned with OKEN Scanner

1. Arta în Țara Românească de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea

FLORENTINA DUMITRESCU
EMIL LĂZĂRESCU
MARIA ANA MUSICESCU
DUMITRU NĂSTASE
RĂZVAN THEODORESCU
TEODORA VOINESCU

Scanned with OKEN Scanner

În istoria Țării Românești de la moartea lui Mihai Viteazul (1601) și pînă la mijlocul primei jumătăți a secolului al XIX-lea, se pot distinge două perioade bine precizate: prima, cuprinzînd întreg secolul al XVII-lea și primul sfert al celui următor, în care țara mai păstra ceva din tradiționala ei autonomie față de Poartă; cea de a doua, cuprinzînd restul secolului al XVIII-lea și începutul celui de al XIX-lea, în care exploatarea economică otomană și amestecul în treburile interne ale țării ating faza lor maximă. Cu mici diferențe cronologice, aceleași două perioade mari se pot distinge în evoluția culturii în genere și a artei în special. Este de la sine înțeles însă că, îndată ce vom duce pînă la amănunte cercetarea oricăruia dintre multiplele aspecte ale vieții trecute, însăși urmărirea desfășurării evenimentelor ne va impune crearea de subdiviziuni ale acestor mari perioade.

Scurtul episod al domniei lui Mihai Viteazul arătase guvernanților otomani cît de primejdioasă putea fi pentru imperiul sultanilor o răscoală a Țării Românești. Ca urmare, pentru cîtăva vreme, sarcinile economice (contribuții, «daruri», monopoluri) impuse acesteia, cunosc o simțitoare scădere; totodată și amestecul Porții în politica munteană se va face mai puțin simțit. Cu toate aceste împrejurări favorabile, de o adevărată redresare economică a țării nu putea fi totuși vorba, căci de ele nu beneficia tocmai marea masă a locuitorilor ei, țărănimea.
Într-adevăr, în primii ani ai secolului al XVII-lea — tocmai într-o vreme în care teritoriul țării a fost în repetate rînduri cotropit de năvăliri străine — situația țărănimii devenea și mai vitregă: măsura de a consfinți, printr-un act scris, legarea ei de glie (luată, am văzut în ce condiții, de către Mihai Viteazul) n-a fost abrogată ci, arareori și de la caz la caz, sporadic anulată; fiscalitatea ce apăsa asupra marii mase a populației, dacă a devenit mai sistematică, nu și-a pierdut nimic din caracterul ei excesiv. Singură atenuarea abuzurilor provocate de monopolurile otomane a reușit să dea o oarecare însuflețire vieții tîrgurilor și să sporească, pînă la un punct, rentabilitatea domeniilor boierești, fapt ce a avut drept urmare o goană după pămînturi și — mai ales — după mîna de lucru necesară cultivării lor. De aci lua naștere nu numai o tendință de agravare a rumâniei ci și, totodată, o serie de grave conflicte în chiar sînul clasei boierești. Acestea duc treptat la împărțirea boierimii în două partide: una, puțin numeroasă, a acelora care, grupați în jurul domniei, se bucurau de protecția acesteia și puteau deci profita de pe urma veniturilor țării (devenite, în urma scăderii obligațiilor față de Poartă, simțitor mai mari decît în trecut); cealaltă, mult mai numeroasă, a restului păturii boierești,

Scanned with OKEN Scanner

exclusă de la asemenea avantaje, ba chiar amenințată oricînd de abuzurile domniei și favoriților ei în înșeși beneficiile ce le putea trage de pe urma privilegiilor ei de clasă.
Cum însă, printre favoriții domnești, un loc din ce în ce mai însemnat ajung să-l capete acum unii levantini (care, prin legăturile lor cu înalții funcționari otomani, erau în măsură să asigure domnilor sprijinul Porții) opoziția boierească se grupează sub steagul unei lupte împotriva acestora — a « grecilor », cum îi numea ea — și a abuzurilor lor, ea însăși întitulîndu-se boierimea « de țară ». Răscoalele boierești au fost însă lesne reprimate de către domnie, pînă în clipa în care boierimea « de țară » a reușit să atragă de partea ei mase mai largi — unele categorii militare privilegiate, tîrgoveți și chiar țărani — exasperate mai ales de abuzurile fiscale. În urma unei astfel de mișcări ajunge domn Matei Basarab, conducătorul vîrstnic al boierimii « de țară », impus de aceasta și acceptat de către Poartă de teama unei reeditări a răscoalei generale a Țării Românești. O dată cu venirea lui în scaun se desființează ultimele resturi de imunități feudale și se instaurează așa-zisul « regim nobiliar », ce garanta boierimii atît exploatarea netulburată a rezervei feudale, cît și o participare la aceea a veniturilor statului. Deși nu pe de-a întregul lipsită de tulburări, lunga domnie a lui Matei Basarab (1632—1654) constituie totuși o perioadă de relativă liniște, ce creează răgazul necesar pentru o înviorare a activității culturale ce cunoscuse, în deceniile anterioare — în care țara avusese de suferit adesea de pe urma năvălirilor străine și mereu de pe urma conflictelor interne — o relativă dar explicabilă stagnare. Tocmai de aceea, sub noua domnie, în cadrul unei ample acțiuni de reorganizare a statului, problemelor culturii avea să li se acorde o deosebită însemnătate. Iar cum în țările ortodoxe, chiar și în acest al XVII-lea veac, nici un fel de activitate culturală nu putea fi concepută încă altfel decît pusă sub egida bisericii, sprijinul acordat de domnie culturii trebuia să se încadreze, și el, în vasta acțiune de reorganizare a acestei instituții.
Contemporanilor, instaurarea « regimului nobiliar » li se părea a fi, în bună parte, o reîntoarcere la situația de la începutul secolului precedent cînd, și atunci, boierimea reușise să impună domniei o politică favorabilă intereselor ei. Astfel, domnia lui Radu cel Mare și mai ales cea a lui Basarab Neagoe — așa cum intraseră ele în legenda păstrată de tradițiile orale și de cele scrise — apăreau acum ca un adevărat ideal de viață feudală, ca modelul demn de a fi urmat în reorganizarea statului; biserica, instituția ce jucase, pe atunci, un rol atît de însemnat în viața societății, trebuia să aibă acum un rol similar. Cultura slavonă ce cunoscuse odinioară sub patronajul bisericii o atît de însemnată dezvoltare pe pămîntul Țării Românești, trebuia deci să fie și ea reînviată. Astfel, domnia și principalii ei sfetnici, între care primul loc îl ocupa Udrișteș Năsturel, cumnatul voievodului — mare învățat care, ca fost elev (împreună cu sora sa, doamna) al călugărilor catolici din Tîrgoviște, era nu numai un bun cunoscător de slavonă, ci și un tot atît de bun latinist — se străduiseră să dea limbii slavone locul pe care-l avusese ea odinioară în viața societății muntenești; oficial, ea continua să fie și limba de cult și cea a cancelariei domnești și, ca atare, trebuia să constituie limba de cultură în genere. Dar străduințele acestor cărturari nu puteau reprezenta decît doar o tendință anacronică, zadarnic arhaizantă: mai întîi căzute sub cucerirea otomană și părăsite de proprii lor cărturari, apoi lipsite și de puținele ajutoare pe care le primiseră, pentru o bucată de vreme, de la voievozii munteni, popoarele slave din Balcani — singurele cu care, pe atunci, cunoașterea limbii slavone ar fi

Scanned with OKEN Scanner

îngăduit relații culturale directe și susținute — nu-și mai putuseră dezvolta nestînjenit tezaurul de tradiții culturale de odinioară.
Totodată, deși, în Țara Românească știința de carte se bucura de o mult mai mare răspîndire decît în trecut, cunoașterea limbii slavone nu mai era, ca odinioară, condiția primordială a oricărui contact cu cultura. Suspectată, ce-i drept, multă vreme de erezie, activitatea tipografică în limba română, din cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ajunsese totuși să obișnuiască pe toată lumea cu tratarea unor chestiuni, chiar teologice, în limba poporului. Pînă în cele mai îndepărtate sate pătrunseseră acum traduceri și prelucrări românești ale unor lucrări cu cuprins hagiografic ce jucau, pe atunci (în acest mediu, în care erau nu numai citite, ci adesea și copiate) primele, rolul nuvelelor și romanelor de astăzi, celelalte pe acela al operelor filozofice; chiar literatura istorică ajunsese să fie tradusă și începea să fie și redactată, în românește. Slavona rămînea astfel, în Țara Românească, o limbă moartă.
Se simțea totuși nevoia unei limbi « culte », nu pentru exprimarea vreunor subtilități pe care limba română n-ar fi fost capabilă încă să le exprime, ci pentru ca prin intermediul ei să se poată face legătura cu întreaga mișcare culturală europeană a vremii, legătură care să aducă un suflu înnoitor în viața intelectuală a țării. Pentru moment, acest rol pe care nu-l mai juca slavona, nu-l putea încă deține — așa cum avea să-l dețină, nu mult după aceea — nici limba greacă.
Într-adevăr, nu trebuie uitat că Matei Basarab venise în scaun ca reprezentant al boierimii « de țară », ce lupta pentru înlăturarea levantinilor de la profitul de pe urma veniturilor țării. Aducerea la îndeplinire a programului acestei partide făcea ca raporturile dintre Țara Românească și Orientul ortodox de limbă greacă să cunoască o perioadă de criză, agravată de faptul că, la conducerea Moldovei, se afla Vasile Lupu (1634—1653) care — sprijinit politicește de funcționarii ortodocși, de limbă greacă, de la Poartă și, la rîndu-i, sprijinitor al acestora — avea să încerce, în tot cursul îndelungatei sale domnii, să alunge din scaun pe voievodul muntean, pentru a-și asigura, pe lîngă exploatarea veniturilor Moldovei, și pe aceea a țării vecine. În asemenea condiții, e lesne de înțeles de ce, printre măsurile de politică religioasă ale lui Matei Basarab, s-a impus și aceea de emancipare a celor mai de seamă dintre mînăstirile țării de sub controlul și exploatarea instituțiilor religioase din Orientul ortodox, cărora le fuseseră închinate. Dar astfel, numărul — și așa nu prea mare — al cărturarilor greci din Țara Românească, de cele mai multe ori clerici (călugări trimiși pentru a asigura exploatarea diferitelor posesiuni și venituri dăruite instituțiilor religioase din Orientul ortodox, ajunși apoi, uneori, la ranguri mai înalte în ierarhia bisericească a țării), avea să scadă simțitor.
Fără a se arăta din partea nimănui vreo ostilitate față de limba și cultura grecească (dimpotrivă, un dascăl de grecește, plătit de domnie, preda la Tîrgoviște), totuși limba greacă nu era, în Țara Românească, la acea vreme, decît o limbă străină, puțin cunoscută. Ca atare, ea era puțin aptă să vehiculeze aci noua cultură grecească ortodoxă, care tocmai acum primea — nu fără grave tulburări printre cărturarii din jurul Patriarhiei ecumenice — însemnate și rodnice înrîuriri apusene.
Aceste împrejurări fac ca, în acțiunea de culturalizare a clerului — unul din principalele puncte ale vastului program politic de ridicare a bisericii la prestigiul de care se bucurase odinioară —

Scanned with OKEN Scanner

să fie larg folosită, în toate cărțile ieșite din noile teascuri de la Govora și Tîrgoviște (cu excepția celor de cult), limba românească. Și este meritul aceloraşi sfetnici ai voievodului, (în frunte cu același Udriște Năsturel) — cărturari dornici, desigur, să păstreze tradiția secolelor precedente, dar totdeodată și înțelepți oameni politici, cunoscători ai realităților epocii — de a fi înțeles tendințele vremii și de a fi contribuit, (fără a părăsi cu desăvîrșire idealul irealizabil al reînvierii slavonismului), cu știința lor de limbi străine, la îmbogățirea tezaurului de traduceri în limba țării.

Unul dintre principalele puncte ale amplului program de « politică a culturii » urmărit de domnie a fost înzestrarea instituțiilor religioase, nu numai cu averi și posesiuni menite să le asigure existența zilnică, ci și cu lăcașurile și obiectele de cult corespunzătoare — ca valoare materială și artistică — prestigiului de care se socotea că ele trebuie să se bucure în societatea vremii. În parte, așa se explică deosebita preocupare pentru artă a acestei perioade; astfel se justifică și de ce — într-o vreme în care, în alte părți arta laică ajunsese să cunoască o mare dezvoltare — cea a Țării Românești se menține predominant religioasă și, în sfîrșit, tot astfel se explică și principalele caracteristici pe care ea le vădește în tot cursul domniei lui Matei Basarab.

Într-adevăr, ca și întreaga cultură, activitatea artistică se bucura de sprijinul material al domniei, dar numai în măsura în care ea contribuia la realizarea programului politic de reorganizare a statului, potrivit cu modelul « vremurilor bune » de la începutul secolului precedent. Și în acest domeniu se va resimți dorința utopică de întoarcere spre trecut, dar și aci realitățile vremii vor cere — ca în toate celelalte domenii ale culturii — numeroase înnoiri. În artă deci, ca și în cultura vremii, Țara Românească se va resimți însă de pe urma izolării ei, fiind silită să dea întîietate tendințelor arhaizante față de cele înnoitoare și, chiar și astfel, să renunțe, adesea, la formele savante — și pînă la un punct, pedante chiar — ale zestrei de experiențe din trecut; de mare răspîndire se bucură acum formele devenite, printr-o îndelungată folosire și prelucrare, tradiționale țării și care se dovedeau apte de o tratare mai modestă, mai potrivită cu posibilitățile vremii. Astfel, «epoca lui Matei Basarab» este — din punct de vedere al culturii în genere și deci și al artei — epoca de sinteză deplină, unitară și realizată în forme pe de-a întregul muntenești, a tuturor elementelor moștenite de la secolele precedente. Chiar puținele — și de puțină însemnătate — elemente aduse de peste hotare, vin acum aproape numai din Moldova vecină, așa încît, nu în chip conștient și voit, ci prin forța împrejurărilor arătate mai sus, arta vremii lui Matei Basarab capătă un caracter *unitar românesc*. În acest sens, și numai în acesta, ea poate fi considerată, eventual, ca « națională ».

Dar această perioadă de înflorire culturală nu putea fi decît de scurtă durată; înșelate în speranțele de îmbunătățire a soartei lor, mai întîi categoriile militare privilegiate și orășenimea, apoi și mica boierime și țărănimea, liberă și aservită, se răscoală încă din ultimele zile ale domniei bătrînului voievod. Amenințați de astă dată nu numai în avantajele lor materiale și în ce privește însăși viața, marii boieri și domnul ce-i reprezenta — Constantin Șerban (1654—1658) — cer ajutorul principelui Transilvaniei, ale cărui oști înfrîng pe răsculați și dezlănțuie apoi o cruntă represiune.

O dată liniștită în privința propriei sale existențe și în aceea a dăinuirii regimului pe care și-l dorea, boierimea reia luptele între cele două partide care — chiar dacă mai sînt numite încă,

Scanned with OKEN Scanner

în istoriografia vremii, « de țară » și « a grecilor » — nu mai erau, de fapt, decît două grupări concurente la profit ce se combăteau cu înverșunare prin intrigi, delațiune și asasinat. Rezultatul acestor conflicte interne nu putea fi decît creșterea, din nou, a obligațiilor către Poartă, amestecul, din ce în ce mai accentuat al acesteia în treburile lăuntrice ale țării și o tot mai strînsă legătură între intrigile din țară și cele ce zbuciumau lumea coruptă a demnitarilor otomani și a anturajului lor.

Cînd, în sfîrșit, în scaunul domnesc ajunge Șerban Cantacuzino (1678—1688), energicul și abilul conducător al partidei ce continua să-și zică « de țară », acesta reușește să desființeze partida rivală, impunînd — mai întîi cu forța, apoi prin concesii în interior, dar în același timp și prin daruri la Poartă — o primă și scurtă perioadă de liniște, ce îngăduie reluarea activității culturale întrerupte de aproape un sfert de veac. Mai puțin energic, dar încă și mai abil, urmașul său în scaun, Constantin Brîncoveanu, izbutește să-și asigure — în ciuda vitregelor condiții de politică generală — o domnie și mai lungă (1688—1714). Dacă în cursul acesteia, cea mai mare parte a imenselor sume încasate printr-o fiscalitate ce căpătase proporții fără precedent, iau fie drumul Porții, fie pe cel al caselor de bancă venețiene, ca « bani albi pentru zile negre » ai domnului și familiei sale, nu e mai puțin adevărat că, o bună parte a lor a fost cheltuită și pentru sprijinirea culturii și artei, ce ajung să cunoască astfel o nouă și deosebit de însemnată perioadă de înflorire.

Dispariția celor două partide nu însemnase însă și încetarea intrigilor boierești în țară și la Poartă. Acestora avea să le cadă, pînă la urmă, victimă și Brîncoveanu, care-și pierde astfel nu numai domnia ci și viața, fiind decapitat la Constantinopol, împreună cu toți fiii săi — sub învinuirea de a fi trădat, față de creștini, interesele Imperiului Otoman.

În cursul celor aproape trei decenii ce despart ultimii ani ai domniei lui Matei Basarab de venirea în scaun a lui Șerban Cantacuzino, atît arta, cît și celelalte manifestări culturale (cu excepția literaturii istorice, pusă în slujba diferitelor fațiuni boierești) cunosc o stagnare, astfel că — deși domnii ce se succed în acest răstimp sînt adesea sprijiniți de cercurile din Constantinopol — totuși, de o reluare a relațiilor culturale cu grecitatea de acolo nu putea fi încă vorba; orientarea culturală a Țării Românești nu avea să se schimbe decît o dată cu venirea la domnie a lui Șerban Cantacuzino. Deși ajuns în scaun în numele partidei boierești zise « de țară », Șerban voievod n-a reușit să-și asigure domnia decît numai cu ajutorul, scump plătit, al unor demnitari și intriganți creștini, de limbă greacă, de la Poartă. Cointeresarea acestora — fie și numai sub forma indirectă a darurilor și bacșișurilor — la exploatarea țării, a dus la înlăturarea, treptată dar definitivă, a crizei în raporturile politice dintre domnia românească și grecitatea constantinopolitană și, ca urmare, la deschiderea căii de pătrundere în țară a unor influențe venite din capitala Imperiului Otoman.

În mediul cosmopolit constantinopolitan se întîlneau, la această vreme, curente culturale și artistice din Orientul musulman, cu altele, venite din Occident, trecute de cele mai multe ori prin intermediul Italiei. La Constantinopol pătrundeau astfel nu numai « mode » orientale (ce îmbracă forme artistice caracteristice), ci și unele reflexe ale culturii apusene ce exercita, tocmai în această vreme, o puternică influență asupra cărturarilor grupați în jurul centrului cultural pe care-l constituia școala Patriarhiei. Tradiționala intransigență față de cultura occi-

Scanned with OKEN Scanner

dentală se reducea acum numai la punctele de dogmă şi la chestiunile de ierarhie bisericească, fără a mai atinge şi celelalte domenii ale ştiinţei şi gîndirii, ce începuseră să se elibereze de dominaţia teologiei. Nu este, desigur, o întîmplare faptul că, tocmai acum, după o trecere prin acest mediu constantinopolitan, ajungea să studieze în Italia, la Padova, cel mai de seamă dintre cărturarii munteni de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, Constantin Cantacuzino stolnicul, fratele lui Şerban voievod, căci în această vreme Constantinopolul însemna, pentru ţările ortodoxe, o poartă larg deschisă către cultura occidentală. Şi iarăşi nu este o întîmplare faptul că tocmai la locuinţele şi ctitoriile acestei familii a Cantacuzinilor ce veniseră astfel în contact cu Occidentul — şi apoi la acelea ale Brîncovenilor înrudiţi — aveau să-şi facă apariţia elementele occidentale care (împreună cu altele de origine orientală, de mai mică însemnătate) devenind treptat tot mai numeroase, aveau să ducă la o înnoire a artei Ţării Româneşti.
Un pas înainte în sensul acestei înnoiri avea să-l realizeze apoi Constantin Brîncoveanu, reluînd politica de patronaj al tuturor popoarelor ortodoxe de sub jugul otoman, politică pe care o duseseră, cu mai bine de un secol şi jumătate înainte, Radu cel Mare şi Basarab Neagoe. Linia politică mai modestă, urmată de Matei Basarab — cea de sprijinire a unei culturi pe care, explicîndu-i sensul şi originile, am îndrăznit să o numim «unitar românească» — este pe de-a întregul părăsită; în vreme ce ajutoarele şi subvenţiile trimise instituţiilor religioase de peste hotare ating cifre neîntîlnite pînă atunci, din ce în ce mai multe dintre cărţile ieşite din tiparniţele Ţării Româneşti sînt acum în limba greacă — limba de cultură a întregului Orient ortodox — iar acestora li se adaugă şi altele, în limba arabă şi georgiană.
Spre deosebire însă de ceea ce se petrecuse odinioară, din foarte îndepărtatele regiuni ortodoxe astfel ajutate, nu ne puteau veni curente înnoitoare, ci doar forme artistice răzleţe, tot atît de depăşite de cerinţele vremii, ca şi variantele lor din Ţara Românească, dacă nu chiar mai depăşite încă. Chiar din Constantinopol, în materie de artă, ne veneau mai mult îndemnuri decît soluţii verificate. Noua cultură grecească, al cărei principal sprijinitor înţelegea Brîncoveanu să fie, era — cum am arătat — prin excelenţă eclectică, datorită mediului cosmopolit în care se formase şi marelui număr de înrîuriri pe care le îngloba, fără însă a fi ajuns să le unifice într-o sinteză. Pătrunderea ei în Ţara Românească prepara terenul pentru admiterea în arta vremii a celor mai variate forme, indiferent de originea lor; rezerva faţă de formele occidentale (suspectate de erezie) şi faţă de cele orientale, musulmane, rezervă în care ţara se menţinuse în numele unei ortodoxii mereu bănuitoare, pe vremea relativei sale izolări culturale silite, nu-şi mai găsea justificarea acum, cînd însăşi Patriarhia ecumenică se arăta mult mai puţin intransigentă. Dacă totuşi în această epocă se va dezvolta o artă muntenească unitară, în ciuda diversităţii elementelor pe care ea ajunsese să le folosească şi dacă această artă va dăinui şi dincolo de condiţiile istorice care au generat-o, aceasta se datoreşte faptului că toate noile înrîuriri se grefau pe un fond tradiţional ce-şi avea rădăcinile adînci în experienţa secolelor precedente şi care se bucurase de o largă răspîndire şi de o deplină asimilare în «epoca lui Matei Basarab». Acest fond autentic şi autohton dăinuie sub înnoirea formală, de suprafaţă numai, pe care o aduc înrîuririle străine; el permite contopirea tuturor acestora într-un tot omogen, în ceea ce, cu dreptate s-a numit «noul stil muntenesc» sau — ţinînd seamă de împrejurările istorice care l-au generat — «stilul brîncovenesc». Iar dacă încercarea lui Brînco-

Scanned with OKEN Scanner

veanu de a pune resursele țării în slujba unui ideal desuet de reînviere a marelui Bizanț visat de cărturarii greci, a stîrnit nemulțumire în țară și a trezit suspiciunile Porții, ducînd la pieirea lui, în schimb, «stilul brîncovenesc» va rămîne una dintre cele mai însemnate realizări ale artei Țării Românești. El se va bucura de răspîndire și dincolo de hotarele țării și va constitui, la rîndu-i, pînă la sfîrșitul epocii orînduirii feudale, principalul temei al evoluției ulterioare a artei muntenești.

După tragicul sfîrșit al lui Brîncoveanu, în scaunul Țării Românești urmează, pentru foarte scurtă vreme, unul dintre Cantacuzinii care, prin intrigile lor, aduseseră căderea fostului voievod. Cînd însă sultanul și sfetnicii săi s-au convins că și cei ce intrigaseră împotriva lui Brîncoveanu erau tot atît de hotărîți să intre în legătură cu puterile creștine dușmane Imperiului Otoman, un nou dezastru se abate, de astă dată asupra Cantacuzinilor și tututor celor care sperau eliberarea de sub împovărătoarea suzeranitate a Porții cu ajutorul puterilor creștine. De aci înainte (1716) și pînă la sfîrșitul epocii de a cărei artă va fi vorba în paginile de față, Țara Românească va fi guvernată de domni aleși dintre cei mai credincioși demnitari creștini ai Porții — de obicei greci sau total grecizați — numiți pe scurtă durată și schimbați cît mai des, de teama unei înțelegeri cu statele vecine.
Abili în tocmelile pentru obținerea domniei, știind să cumpere bunăvoința celorlalți funcționari, mai mari sau mai mici, ai Porții și să cadă la învoială cu marii boieri din țară în ce privește exploatarea acesteia, pricepuți să-și creeze, fără să se compromită, legături, adesea și în tabăra creștină, cunoscînd toate mijloacele de stoarcere a veniturilor țării, acești domni fanarioți, împreună cu anturajul lor de creditori, de rude sărace și de oameni de încredere erau porniți pe o cît mai rapidă îmbogățire. Dar în aceeași vreme, Imperiul Otoman — care trecea, el însuși, printr-o continuă și gravă criză — cerea Țării Românești, pe lîngă obișnuitele obligații (haraci, daruri, cumpărarea domniei etc.) în nestăvilită creștere, noi contribuții «extraordinare» motivate de necontenitele lui războaie, de cele mai multe ori pierdute: avansuri asupra haraciului, furnizări de hrană și materiale, prestări de mînă de lucru pentru fortificațiile de la Dunăre sau de transporturi pentru trupe ș.a.m.d. Iar la acestea toate se adaugă o extindere a monopolurilor comerciale impuse de Poartă.
În asemenea condiții, deși formal «rumânia» fusese desființată prin reforma lui Constantin Mavrocordat (5 august 1746), în fapt, condițiile de viață ale țărănimii sînt din ce în ce mai vitrege: țăranii de pe moșiile boierești (deveniți clăcași) sînt tot mai exploatați, iar cei încă liberi trebuie să lupte din răsputeri împotriva încercărilor permanente ale marilor latifundiari de a-și extinde și asupra lor privilegiile senioriale. Populația tîrgurilor e tot mai sărăcită de fiscalitatea excesivă, iar categoriile privilegiate militare sînt desființate, o dată cu orice forță armată a țării, afară doar de puțin numeroasele trupe de poliție — de obicei, compuse din străini — destinate să asigure încasarea impozitelor și să reprime orice împotrivire față de abuzurile administrației.
Ca urmare a tot mai accentuatei încadrări a țării în sistemul economic al Imperiului Otoman, manifestările luptei de clasă capătă și ele forme asemănătoare celor din țările ce sufereau, direct sau indirect, jugul sultanului. Cea mai hotărîtă dintre aceste manifestări era haiducia:

Scanned with OKEN Scanner

oameni din toate păturile sociale — dar în marea lor majoritate, proveniți din rîndurile țărănimii — intrați în conflict cu stăpînirea abuzivă, « luau calea codrului », prădînd pe cei bogați și puternici, apărînd și ajutînd pe cei nevoiași, de la care, la rîndu-le, primeau ajutorul fără de care n-ar mai fi putut trăi o dată puși în afara legii. E de la sine înțeles însă că, oricît de justificată era această formă de protest împotriva nedreptei orînduiri sociale a vremii, ea nu făcea decît să contribuie — prin accentuarea caracterului de nesiguranță al vieții de fiecare zi — la crearea unor condiții defavorabile unei activități economice organizate. Dar în această privință, alte împrejurări — de astă dată externe — aveau să joace un rol și mai însemnat: anarhia din Imperiul Otoman, aflat în plină destrămare, făcea ca în provinciile turcești mărginașe revoltele să se țină lanț, în fruntea răsculaților aflîndu-se adeseori înșiși funcționarii puși de sultan pentru a le guverna. Decenii de-a rîndul, comandanții fortărețelor turcești dunărene au fost în permanentă răscoală față de Poartă, cetele prădalnice ale soldaților lor jefuind pînă departe, atît provinciile imperiului cît și regiunile învecinate, printre care Țara Românească — mai bogată, și lipsită de mari forțe militare proprii — nu putea lipsi niciodată.

Înlăturarea — prin pacea de la Küciuk-Kainargi (1774) — a unora dintre abuzurile Porții și — parțial — a monopolului comercial a adus o oarecare înviorare în viața tîrgurilor și, ca urmare, o și mai mare goană a latifundiarilor după brațe de muncă, concomitent cu un spor de hotărîre în rezistența clăcașilor față de abuzurile de tot felul și în lupta moșnenilor pentru apărarea pămînturilor și restului lor de libertăți. Astfel, contradicțiile sociale ating faza lor maximă.

Ieșirea din această situație — cea mai tristă pe care a cunoscut-o vreodată Țara Românească în tot cursul istoriei sale — nu putea veni însă nici de pe urma decadenței treptate a Imperiului Otoman, nici de pe urma victoriilor puterilor creștine împotriva lui. De la războaie duse pe pămîntul țării și de la păci încheiate peste capul poporului care o locuia nu era de așteptat nimic bun; începutul îndreptării trebuia să vină de la o mișcare lăuntrică, una care să facă dovada concretă a capacității poporului însuși de a reacționa în masă față de toate abuzurile, atît cele ale administrației, cît și cele ale Porții.

Exasperată de situația în care se afla, încurajată de puțina rezistență pe care o întîmpinau revoltele garnizoanelor dunărene ale imperiului însuși, găsindu-și șefi printre românii ce luptaseră în corpurile de « volintiri » organizate de Rusia în cursul războaielor împotriva Turciei și profitînd de complicațiile pe care le crea răscoala grecească a Eteriei, țărănimea din Țara Românească se răscoală la rîndu-i (1821). Deși conducătorul ei — « Domnul Tudor » — este ucis mișelește, răscoala zdrobită și țara întreagă supusă unei crunte represiuni din partea Imperiului Otoman, totuși, prin reafirmarea puterii de rezistență a poporului din Țara Românească față de orice împilare, acest act constituie punctul de plecare al întregii ei evoluții spre libertate.

Încă din vremea lui Brîncoveanu — cum s-a văzut — relațiile din ce în ce mai strînse cu lumea constantinopolitană creaseră, în Țara Românească, împrejurări favorabile pentru o deosebită dezvoltare a culturii în limba greacă. Sub domniile fanariote, treptat, cunoașterea acestei limbi devine o necesitate nu numai pentru boierimea ce venea adesea în contact direct cu domnii și

Scanned with OKEN Scanner

anturajul lor de favoriți — greci sau grecizați — ci și pentru alte categorii sociale. Pentru cler, de pildă — de vreme ce, marea majoritate a mănăstirilor țării erau închinate și, deci administrate de trimiși ai lavrelor din Orient, de vreme ce protejații domnilor ajungeau să ocupe scaunul metropolitan și pe cele episcopale, precum și orice posturi de răspundere sau numai bănoase, de vreme ce, în sfîrșit, limba de cult oficială era cea greacă (cea românească fiind doar tolerată *de fapt*, fără a fi fost vreodată recunoscută ca atare de către autoritatea patriarhală) cunoașterea limbii grecești era prima condiție pentru a ajunge, fie la o treaptă mai înaltă, fie la o situație mai rentabilă. Chiar pentru tîrgoveți, încadrarea tot mai strînsă a comerțului țării în sistemul economic otoman făcea ca limba folosită în orice tranzacție de mai mare amploare să fie cea comună întregului comerț oriental, adică tot cea grecească. Astfel, faptul că această limbă ajunsese a fi cunoscută în cercuri destul de largi aparținînd unor pături sociale diferite și sprijinul, din ce în ce mai puternic, acordat de domnie școlilor grecești din țară au făcut ca, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în primele decenii ale celui următor, Bucureștiul să devină unul din cele mai însemnate centre europene ale culturii grecești.

Într-adevăr, limba greacă nu era doar o limbă a cărei cunoaștere se dovedea a fi de un deosebit folos practic ci, totdeodată, și o limbă de mare cultură, iar rolul acesta ea și l-a menținut nu numai atîta vreme cît biserica și-a exercitat controlul asupra tuturor manifestărilor culturale, ci și după aceea cînd, treptat, aceasta își pierdea poziția dominantă în societatea feudală intrată în destrămare. Larg răspîndită în tot Orientul (nu numai ortodox, ci și islamic) și într-o bună parte a bazinului mediteranean, bogată și suplă, tocmai prin această largă răspîndire și prin îndelungata ei folosire, ea nu va mai avea de aci înainte rolul de păstrătoare a ceea ce era tradițional culturii teologice medievale ci, mai ales, pe acela de a servi de vehicul al noilor curente apusene ce pătrundeau acum în întregul Sud-Est al Europei. Dar în acea vreme, aceste idei noi se răspîndeau, de asemenea, și pe alte două căi, desigur secundare, dar nu lipsite de însemnătate.

Frămîntările ce au premers și au însoțit revoluția burgheză din Franța au aruncat pînă în aceste părți un mare număr de emigranți; ca soli ai limbii și culturii franceze — atît de prețuită în decursul întregului secol al XVIII-lea în toată Europa — aceștia au fost bine primiți de marea boierime, răspîndind în mijlocul păturilor sociale privilegiate noile idei ale « filozofiei luminilor ». Totodată, lungile ocupații străine — rusești și austriece — care însoțeau desele războaie de la finele secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, au contribuit și ele, dacă nu la răspîndirea acelorași idei (în genere, proscrise în statele vecine, de mai multă vreme, sau mai recent occidentalizate), cel puțin la difuzarea modelor apusene în mijlocul tuturor păturilor sociale de la noi. Familiarizarea cu aceste forme occidentale deschidea drumul de pătrundere a noilor idei, ce frămîntau pe atunci întreaga gîndire europeană.

Într-adevăr, ceea ce se destrăma acum cu orînduirea feudală, era nu numai sistemul tradițional de instituții, incapabil să mai cuprindă și să ordoneze realitatea socială a vremii, ci și vechea concepție medievală despre lume și locul omului în mijlocul ei, concepție care-i servise acestuia, timp de veacuri, drept justificare teoretică. Explicația teologică a lumii, ce cunoscuse la noi forma ei cea mai deplină în gîndirea cărturarilor din secolul al XVI-lea și din prima jumătate a secolului al XVII-lea, se dovedise, încă de pe atunci, a nu fi în stare să cuprindă

15025

Scanned with OKEN Scanner

și să explice întreaga realitate; încă de pe atunci fuseseră remarcate unele aspecte ale acesteia ce nu se lăsau închise în rigida schemă a explicațiilor dogmatice. Privite cu mirare, la început, și băgate în seamă numai fiindcă își impuneau prezența cu toată forța pe care le-o conferea existența lor reală, ele s-au impus din ce în ce mai mult în cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea și în tot cursul celui următor, pînă ce au ajuns să fie recunoscute de fapt și să înlocuiască în calculele și planurile politice cea mai parte mare a formulelor depășite și a ficțiunilor cugetării secolelor precedente. Prin această înlocuire însă, întregul edificiu teoretic al gîndirii medievale era zdruncinat pînă în temeliile lui cele mai adînci, pînă la concepția teologică despre lume. Dar dacă la finele secolului al XVIII-lea gîndirea cărturarilor era destul de înaintată pentru a se îndoi de valabilitatea măcar a unora dintre premizele pe care le oferea concepția teologică, ea nu era încă în stare să o înlocuiască în întregime, cu o altă concepție nouă, căci cunoștințele cît de cît corecte asupra realității erau încă mult prea puține și risipite, pentru a îngădui o asemenea schimbare.

Astfel ajungea să se manifeste și în Țara Românească, acum, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, «criza de conștiință» (cum a numit-o un istoric francez) care, începută cu mult înainte, zguduise gîndirea europeană în tot decursul acestui veac. Iar dacă ea a rămas atîta vreme într-o stare latentă, pentru a izbucni în forme acute atît de tîrziu, aceasta se datorește marasmului în care s-a aflat Țara Românească — la fel ca aproape toate țările din sud-estul Europei — datorită încadrării ei în sistemul economic otoman. Dar această izbucnire tîrzie nu trebuie să ne înșele; concepția teologică despre lume și viață începuse a fi și la noi subminată de îndoieli cu mult mai devreme; gîndirea teologică agoniza, în ciuda încercărilor de a o readuce la viață, fie prin reactualizări ale tradiției ortodoxe, fie prin înnoiri cu ajutorul unor influxuri occidentale. Ea era înlocuită — treptat la început, din ce în ce mai repede acum — de un vag sentiment religios menit să facă față, în conștiința cărturarilor, celuilalt sentiment, mereu mai puternic și cu totul descurajant, al incapacității de a înțelege și ordona, pe alte temeiuri, cunoștințele vremii asupra realității. În aceste condiții, arta religioasă — expresie a acestei concepții medievale despre lume — va cunoaște mai întîi o lungă perioadă în care noul (încercînd să exprime tendințele de reînsuflețire a gîndirii teologice) va fi din ce în ce mai rar, iar valoarea operelor — încă tradiționale ca formă, dar tot mai lipsite de conținut — va depăși tot mai rar mediocritatea. În sfîrșit, perioada de rapidă destrămare a feudalismului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, nu putea să fie decît una de schimbări și interferențe, de prelungire a unor tradiții de mult depășite și de apariție a unor forme noi și încă șovăitoare, după cum șovăitoare erau încă și curentele ideologice pe care ele încercau să le exprime. Marea artă feudală — arta domniei, a marii boierimi și a clerului înalt — expresia plastică a culturii teologice se stingea astfel, după ce devenise treptat o artă de însemnătate minoră; dar locul ei avea să-l ocupe, pentru o bucată de vreme, o alta ce constituie una dintre cele mai interesante, mai originale și mai valoroase creații ale poporului nostru: arta boierimii mărunte, a tîrgoveților și a marii mulțimi a locuitorilor țării—țărănimea—liberă și aservită.

Împovărate și năpăstuite, avînd arareori acces chiar la o cultură mult mai modestă decît cea a înaltelor școli de limbă greacă și puține contacte cu noile curente de idei și cu módele occidentale, aceste pături sociale trăiau încă în vechile forme — aparent ușor modificate, în realitate

Scanned with OKEN Scanner

mult agravate — ale vieții feudale. Astfel, concepția lor despre lume rămăsese, și în această perioadă de mari transformări, cea moștenită din veacurile precedente, cu puține și modeste îmbogățiri, prin împrumuturi treptate, totdeauna adaptate fondului tradițional, din cultura cărturărească: o viziune folclorică — amestec de deplină cunoaștere practică a realității imediat înconjurătoare și de legendă naivă — a cărei coloratură creștină avea mai mult un caracter mitologic decît aspectul sistematic al subtilităților gîndirii teologice a cărturarilor.

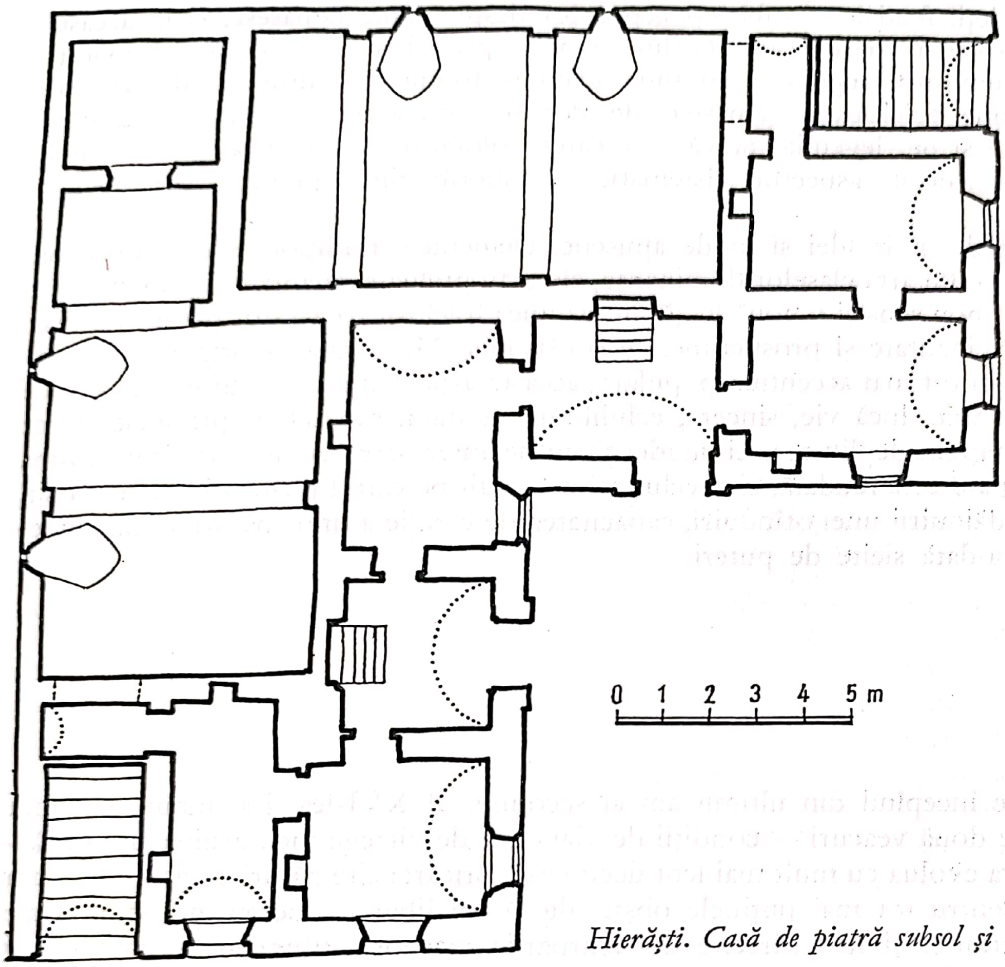
Pe măsură ce, învinse de noile idei și mode apusene, elementele tradiționale dispăreau din concepția despre lume și din arta claselor dominante, ele erau preluate, adaptate și transformate astfel încît să capete un nou sens și o nouă viață, în viziunea folclorică a acestor pături modeste și în arta, plină de originalitate și prospețime, ce o exprima. Medievală ca origini și semnificație, dar nu feudală, ci tot mai accentuat populară, această artă apare dintru început, ca orice artă de îndelungată tradiție, încă vie, sinceră, echilibrată, unitară, capabilă să primească orice element nou și să-l integreze deplin zestrei de idei și forme anterioare; ea nu constituie forma ultimă în care se refugiază arta feudală, ci nivelul cel mai înalt pe care-l poate atinge, în sfîrșit, în acești ultimi ani ai dăinuirii unei orînduiri, capacitatea de creație a unor pături sociale îndelung asuprite dar niciodată sleite de puteri.

Arhitectura

Situația ce i se crease începînd din ultimii ani ai secolului al XVI-lea, i-a impus țărănimii — pentru mai bine de două veacuri — condiții de viață atît de vitrege încît arhitectura ce răspundea cerințelor ei va evolua cu mult mai lent decît cea a oricărei alte pături sociale din Țara Românească. Chiar pentru tot mai puținele obștii de țărani liberi — mereu mai împovărate de abuzurile administrației și mai sărăcite de uzurpările marilor latifundiari — nu putea fi vorba de o îmbogățire substanțială a programelor arhitecturale, nici în ce privește locuințele, și nici măcar în ce privește lăcașurile de cult, pentru a căror înălțare — potrivit concepției vremii — ar fi trebuit făcute cele mai grele sacrificii. Aceste condiții impuse țărănimii — și nu vreo instinctivă teamă de nou sau vreun inexplicabil conservatorism — au făcut ca arhitectura sătească să evolueze mai lent, păstrînd și fructificînd, în măsura posibilului, o imemorială tradiție constructivă și de artă. În aceeași vreme însă, arhitectura celorlalte clase sociale cunoștea transformări mai mult sau mai puțin rapide, în funcție de poziția clasei respective în sînul societății vremii, de resursele materiale de care ea putea sau înțelegea să dispună, de posibilitățile și de capacitatea ei de a primi procedee și forme experimentate în alte țări, și așa mai departe. Astfel, diferențierea între arhitectura acestor pături sociale și cea a țărănimii nu va face, în această epocă, decît să se accentueze.

Arhitectura ce răspundea cerințelor de viață și de artă ale domniei și boierimii (în oarecare măsură și aceea a micii boierimi și a tîrgoveților) cunoștea, în aceeași vreme, o evoluție neîn-

Scanned with OKEN Scanner



Hierăşti. Casă de piatră subsol şi parter. Plan

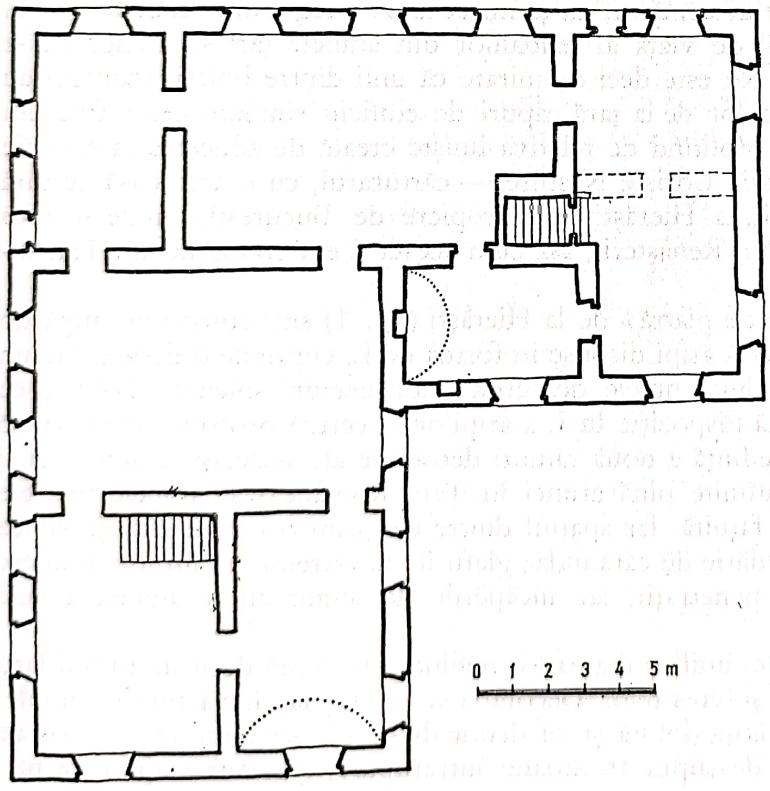
treruptă, dar nu şi uniformă, căci în cuprinsul ei se pot distinge trei mari etape, determinate de dezvoltarea generală a vieţii societăţii muntenești. În expunerea ce urmează, acestora le corespund trei subîmpărţiri, ceea ce nu trebuie să ne lase însă impresia că, între etapele amintite ar fi existat întreruperi în continuitatea activităţii constructive şi efortului de creaţie. Ce e drept, se pot uneori observa şi scurte perioade în care împrejurările istorice frînează, în oarecare măsură, această activitate; dar unor asemenea perioade le urmează altele de febrilă activitate, în scurtul decurs al cărora formele arhitecturale noi, corespunzătoare tendinţelor de înnoire din viaţa societăţii vremii, apar, se dezvoltă şi se răspîndesc cu o neaşteptată repeziciune.

Arhitectura tîrgurilor ne rămîne, pînă la mijlocul celei de a doua jumătăţi a secolului al XVII-lea, tot atît de puţin cunoscută ca şi pentru epocile anterioare. Numai pe temeiul ştirilor,

Scanned with OKEN Scanner

destul de sărace și nu totdeauna sigure, oferite de izvoarele istorice, precum și din comparația cu ceea ce cunoaștem pentru perioadele mai apropiate, putem deduce că aspectul tîrgurilor încă nu se diferențiase prea mult de cel al satelor: marea majoritate a construcțiilor mai erau tot de lemn (deși, desigur, mai mari și, în parte, adaptate ocupațiilor diferite ale locuitorilor), iar clădirile de interes obștesc se reduceau tot numai la « bazar » (despre care nu știm nimic), la băi (constatate documentar) și la hanuri (pe care le putem doar bănui ca mai mult sau mai puțin asemănătoare celor din perioada imediat următoare). Singura clădire de zid din epoca de care ne ocupăm, păstrată în vreunul din tîrgurile Țării Românești, este actuala casă parohială a bisericii Bărăției din Cîmpulung (excelent restaurată, recent, de către Direcția Monumentelor Istorice). Dar, deși deosebit de interesantă pentru studiul arhitecturii de odinioară în genere, ea nu reprezintă, totuși, decît o excepție în cuprinsul tîrgurilor vremii, dat fiind că — destinată, dintru început, să servească drept mică mînăstire a unor călugări catolici străini — se deosebea simțitor de majoritatea locuințelor de tîrgoveți și de boieri.

Reședințele de la țară ale marii boierimi ne sînt, pentru secolul al XVII-lea, incomparabil mai bine cunoscute decît pentru epocile anterioare: ni s-au păstrat patru asemenea reședințe, astfel încît — deși de tipuri diferite și deși una a suferit însemnate transformări, iar altele două



Hierăști. Casă de piatră etaj. Plan.

Scanned with OKEN Scanner

se află într-o avansată stare de ruină — avem totuși suficiente date pentru a stabili un punct de plecare destul de sigur pentru urmărirea, de aci înainte, a evoluției arhitecturii civile.

Casa Goleștilor, din satul Goleşti este zidită, în 1646, din cărămidă, pe un plan simplu ce vădește, în primul rînd, o dorință de confort (la nivelul vremii) și doar în foarte mică măsură una de ostentație. Transformări ulterioare ne împiedică să-i reconstituim, în amănunte, aspectul originar, dar avem certitudinea că ea avea un singur nivel, deasupra unor beciuri (înalte și încăpătoare, frumos boltite cu semicilindri pe dublouri), și că era precedată de un pridvor cu stîlpi de lemn. Astfel, ea semăna cu actuala casă moșnenească din aceeași regiune, atît ca împărțire și ca aspect, cît și prin faptul că nu prezenta nici un fel de element de fortificare, fapt deosebit de interesant, dacă ne reamintim că proprietarii ei, mari boieri ei înșiși, au fost mereu amestecați în luptele dintre partidele boierești ale vremii. Cum vom vedea, incinta fortificată ce înconjoară astăzi locuința aparține unei epoci ulterioare.

Cunoaștem și pe meșterul constructor — Stoica — și știm că tot el a zidit (sau numai terminat) și biserica aferentă curții, situată în imediata apropiere, căci numele lui figurează atît pe unul dintre ancadramentele de piatră, sculptate, ale bisericii, cît și pe bolțile beciurilor locuinței.

Desele și lungile pribegii ale boierilor munteni în Transilvania, în tot cursul secolului al XVI-lea și în primele decenii ale celui următor, ca și instaurarea «regimului nobiliar» și în Țara Românească, au făcut ca felul de viață al feudalilor din ambele țări să ajungă să se asemene în destul de mare măsură. Nu este deci de mirare că unii dintre boierii munteni au căutat să adopte, pentru reședințele lor de la țară, tipuri de edificiu similare celor frecvent întîlnite la nord de Carpați. Astfel, profitînd de relativa liniște creată de aducerea la domnie a lui Matei Basarab, cumnatul acestuia Udrişte Năsturel — cărturarul, cu o frumoasă cultură occidentală, umanistă — și-a construit, la Hierăști (în apropiere de București), unde-și avea moșia părintească, o reședință în stilul Renașterii, așa cum acesta îi era cunoscut din Transilvania vecină.

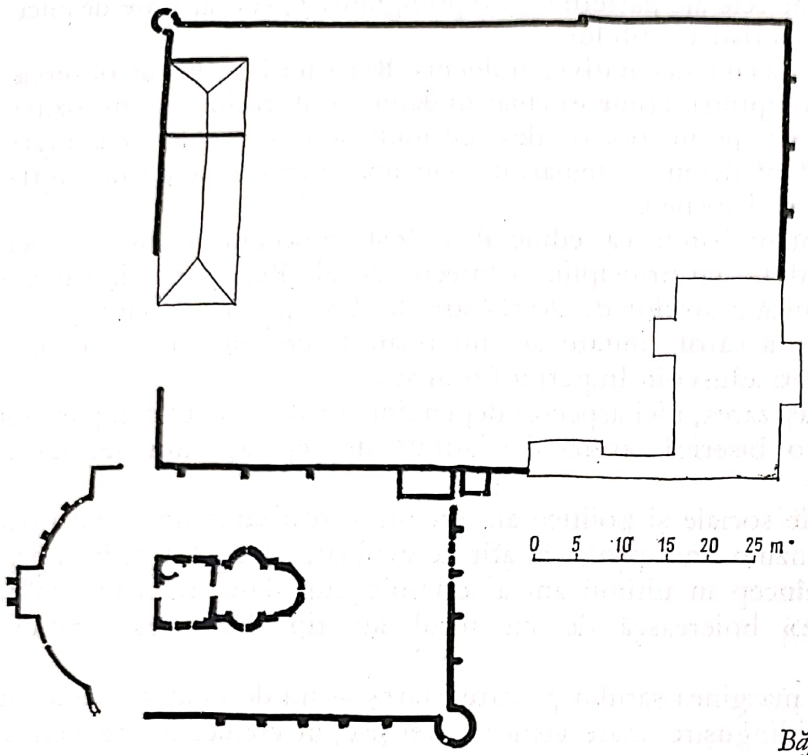
Situate într-o vastă grădină, «casele de piatră» de la Hierăști (fig. 1) sînt construite după un plan bine ordonat (p. 20—21), cu două aripi dispuse în formă de L, cuprinzînd fiecare cîte un apartament deosebit, dezvoltat pe două nivele deasupra unor beciuri splendid boltite, cu savante penetrații. Nu numai această dispoziție în L a aripilor — cerută probabil de faptul că edificiul urma să servească drept reședință a două ramuri deosebite ale aceleiași familii — ci și procedeele de construcție sînt neîntîlnite pînă atunci în Țara Românească: ambele fețe ale zidurilor sînt din blocuri de piatră fățuită, iar spațiul dintre ele (cam o treime din grosimea zidului) este umplut cu o îngrijită zidărie de cărămidă; glafurile ferestrelor beciurilor întîlnesc bolțile acestora în perfect trasate penetrații, iar încăperile de locuit au la ambele nivele bolți tot de piatră, în semicilindri.

Fațadele sînt de o extremă sobrietate, uniformitatea lor nefiind întreruptă decît de ritmul larg pe care-l creează deschiderile ușilor și ferestrelor. Decorația se reduce la cîteva profile simple, tipic de Renaștere: cel al cornișei, împodobită și cu denticuli și cele ale ancadramentelor de uși și de ferestre (fig. 1). Ușile au deasupra frontoane întrerupte; ferestrele etajului se ter-

Scanned with OKEN Scanner

mină în partea de sus în semicerc, iar cele ale parterului, dreptunghiulare, sînt apărate de mici cornișe (« sprîncene ») drepte, caracteristice stilului.
Poate mai mult decît în asemenea detalii decorative, influența Renașterii se poate observa în tendința de a realiza o reședință somptuoasă (uneori chiar în dauna confortului), în dispoziția celor două aripi, în situarea edificiului pe un bot de deal de unde se desfășoară o frumoasă vedere asupra văii Argeșului și — fapt demn de remarcat — în lipsa oricărui semn de îngrijorare pentru viața și avutul celor ce-l locuiau.
Ținînd seama de toate acestea putem bănui că edificiul a fost conceput de un arhitect familiarizat — în Transilvania probabil — cu principiile arhitecturale ale Renașterii, deși unele amănunte — ca, de pildă, forma tipică a arcelor de descărcare de deasupra ferestrelor parterului — trimit la modéle orientale, a căror imitare aci nu poate fi, credem, atribuită decît participării la lucrări și a unor meșteri aduși din Imperiul Otoman.
Nu cunoaștem, din nefericire, nici așezarea, nici aspectul dependințelor din cadrul complexului care cuprindea, și de astă dată, o biserică, astăzi desfigurată de reparații din secolul al XIX-lea.
Pentru moment însă — în condițiile sociale și politice ale vremii — realizarea unui mai mare număr de reședințe boierești răspunzînd unui program atît de evoluat, pare a fi fost încă prematură; frămîntările interne ce reîncep în ultimii ani ai domniei lui Matei Basarab explică zidirea unui exemplar de « curte » boierească de cu totul alt tip decît cele amintite pînă aici.
Curțile de la Băjești sînt situate în marginea satului pe care Mareș — fiu de modești negustori cîmpulungeni, ajuns, prin intrigă și lingușire, mare vistier — reușise, în vremea în care condusese finanțele statului, să-l cumpere, delniță cu delniță, de la moșneni și după care și-a luat apoi numele de Băjescul.
O locuință — din care nu ni s-au păstrat, din nefericire, decît beciurile frumos boltite în cărămidă, dar care a avut, pare-se, încă două nivele — ocupa colțul de sudest al unei vaste incinte dreptunghiulare (p. 24), înconjurată de ziduri înalte, străpunse de înguste metereze, și înzestrată la colțuri cu turnulețe de strajă: o mică fortăreață, în stare să facă față atît iureșului unei grupări boierești rivale, cît și — eventual — unei răscoale a sătenilor exasperați de reducerea lor la starea de șerbie. O a doua incintă, alipită laturii de sud a celei dintîi, cuprindea biserica (zidită în 1666) pe care același Mareș o înălțase pentru iertarea păcatelor — nu puține — ale anilor săi de ascensiune.
Reflectînd astfel situația creată atît de abuzurile marii boierimi în dauna țărănimii, cît și de conflictele între diferitele partide boierești, complexul de la Băjești ridică o problemă căreia, în faza actuală a cercetărilor, nu i s-a putut da un răspuns pe deplin sigur: reprezintă acest complex continuarea unui tip mai vechi de reședință boierească (tip pe care, numai datorită puținătății informațiilor noastre, nu l-am putut cunoaște încă din epocile precedente), sau avem aci de-a face cu un caz excepțional, explicabil numai prin împrejurări specifice momentului istoric și persoanei proprietarului? Pînă ce datele arheologice vor fi în măsură să ofere un răspuns neîndoielnic la această întrebare, din comparația celor două exemplare nefortificate descrise mai sus cu tot ce știm și despre casa Cantacuzinilor din Măgureni (zidită între 1666

Scanned with OKEN Scanner



Băjești. Incinta fortificată și biserica. Plan

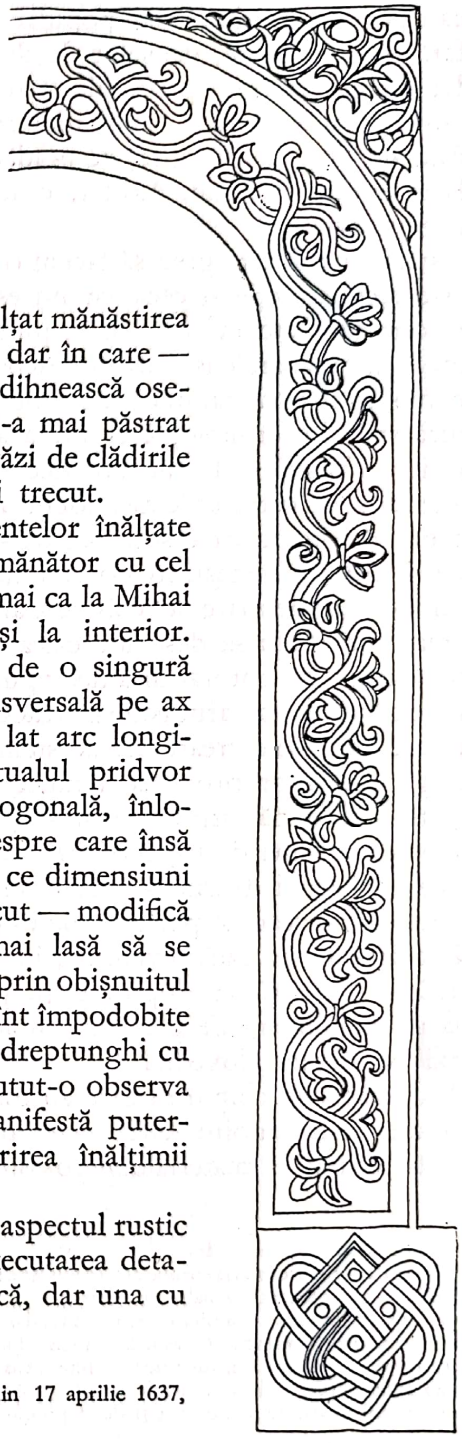
și 1671), putem admite că — cel puțin pentru această vreme, în care luptele dintre partidele boierești îmbrăcau mai ales forma unor intrigi pe lîngă domnie sau la Poartă — fortificarea curților boierești constituia totuși o excepție.

Într-adevăr, la Măgureni — așa cum au arătat-o unele săpături mai vechi — incinta (azi dispărută) era de lemn, iar locuința nu prezenta nici o urmă de fortificare. Merită a fi observat însă faptul că aci decorația era deosebit de bogată, originea motivelor ei indicînd legături — specifice, în genere, societății vremii, și mai ales familiei proprietarilor — cu arii de cultură foarte diferite: alături de motivele devenite de mult tradiționale sculpturii în piatră din Țara Românească, se întîlneau și altele, occidentale, baroce, iar Orientul își manifesta și el influența în stucaturile ce împodobeau, în interior, suprafața pereților.

Cu toată această pătrundere a unor din ce în ce mai numeroase elemente decorative baroce, de o reluare a șirului unor clădiri concepute după principiile de ordine și simetrie puse în circulație în Apus de către arhitecții Renașterii nu poate fi vorba decît doar la reședințele brîncovenești, mai tîrziu, către sfîrșitul veacului, cînd felul de viață occidental va ajunge să fie cunoscut nu numai prin intermediul Transilvaniei și Constantinopolului, ci și direct, prin relații nemijlocite și mai strînse cu Veneția și Padova.

Scanned with OKEN Scanner

Băjești. Biserica. Ancadramentul ușii. Detaliu



Curînd după luarea domniei probabil [1], Matei Basarab a înălțat mănăstirea Arnota, menită să adăpostească mormîntul părintelui său, dar în care — printr-un straniu concurs de împrejurări — au ajuns să odihnească osemintele ctitorului însuși. Din întregul ei complex, nu ni s-a mai păstrat decît biserica, mică și frumos proporționată, înăbușită astăzi de clădirile construite jur împrejur, fără gust, la mijlocul secolului trecut.

Biserica Arnotei (p. 27.) continuă, ca plan, seria monumentelor înălțate în secolul precedent. Naosul este boltit în chip foarte asemănător cu cel al Coziei, deosebirea constînd doar în aceea că — aci, întocmai ca la Mihai Vodă — turla este octogonală nu numai la exterior, ci și la interior. Pronaosul (separat de naos printr-un zid plin, străpuns de o singură deschidere) e de plan dreptunghiular, cu lungimea transversală pe ax și acoperit cu două calote sferice, despărțite de un foarte lat arc longitudinal (amintind astfel de acela al Bucovățului). Actualul pridvor deschis, încoronat de o scurtă, dar masivă turlă, tot octogonală, înlocuiește — cu certitudine — un altul, probabil originar, despre care însă nu putem ști nici cum a arătat, nici, deocamdată, ce plan și ce dimensiuni a avut. La exterior, acoperișul — refăcut în secolul trecut — modifică destul de mult aspectul inițial al edificiului, căci nu mai lasă să se citească lesne structura. Fațadele, împărțite în două registre prin obișnuitul brîu (tor, între două groase șiruri de dinți de fierăstrău), sînt împodobite cu firide: sus, joase și late, terminate în semicerc; jos, în dreptunghi cu colțurile rotunjite. Tendința de verticalitate pe care am putut-o observa la mai toate monumentele secolului anterior, nu se mai manifestă puternic, în proporțiile întregului edificiu, ci numai în sporirea înălțimii turlei și mai ales a bazei acesteia.

Prin proporțiile astfel păstrate în limitele armonicului; prin aspectul rustic al decorației — accentuat încă de unele neîndemînări în executarea detaliilor — biserica Arnotei constituie o evidentă reușită artistică, dar una cu

[1] Biserica Arnota nu are pisanie; prima mențiune documentară a mănăstirii e din 17 aprilie 1637, cînd se menționează și faptul că ea a fost întemeiată de către Matei Basarab.

Scanned with OKEN Scanner

caracter mai modest, mai popular, datorată unui meşter, eventual mai puţin savant, însă, fără doar şi poate, deosebit de dotat.

La vremea la care, probabil, se termina Arnota, o nouă calamitate (un cutremur) venea să desăvîrşească, în 1636, ruina multora dintre monumentele religioase, şi aşa, atît de greu încercate de lipsa de îngrijire, de prădăciunile şi de distrugerile ce însoţiseră vremurile turburi de la începutul veacului. Aşadar, o acţiune amplă de reparaţii şi reconstrucţii devenea şi mai urgent necesară.

Astăzi, ar fi foarte greu să facem o distincţie netă între ceea ce, în cadrul acestei vaste acţiuni, este reconstrucţie şi ceea ce nu este decît o reparaţie, mai mult sau mai puţin însemnată; o cercetare atentă, din acest punct de vedere, a fiecărui monument în parte nu s-a făcut încă, iar izvoarele istorice sînt departe de a fi deplin lămuritoare în această privinţă. Ceea ce complică însă şi mai mult lucrurile este faptul că, la stadiul actual al cunoştinţelor, nu s-a putut încă stabili o cronologie sigură a apariţiei, în arhitectura Ţării Româneşti, a diferitelor procedee tehnice şi forme artistice.

Într-adevăr, cercetările mai noi nu au făcut decît să infirme o bună parte din concluziile — socotite multă vreme ca absolut sigure — la care ajunseseră primii cercetători ai arhitecturii munteneşti. Aceştia vedeau în via activitate de reparaţii şi reconstrucţii a epocii lui Matei Basarab un moment de mare dezvoltare a arhitecturii din Ţara Românească, ba chiar unul de însemnate creaţii ce aveau să deschidă calea spre constituirea « noului stil muntenesc». Părerea acestor învăţaţi nu s-a datorat însă decît puţinătăţii cunoştinţelor vremii lor asupra evoluţiei şi gradului de dezvoltare al arhitecturii veacurilor ce preced perioada în discuţie, căci cele mai multe dintre aşa zisele creaţii ale acesteia se dovedesc astăzi a nu fi fost decît reluări, pe scară mai largă, ale unor procedee tehnice şi soluţii constructive experimentate şi folosite anterior. Astfel, de pildă, pridvorul de stîlpi de zidărie, cu rolul de a proteja intrarea — socotit, multă vreme, a fi una dintre cele mai de seamă inovaţii ale epocii — este, cum s-a putut vedea, cel puţin cu cinci decenii anterior. Planul dreptunghiular, presupus a fi o « reluare», după mai bine de un veac de părăsire, ne este arătat astăzi de către cercetările arheologice ca permanent folosit — chiar dacă, eventual, în mai mică măsură decît cel treflat — în tot cursul secolului al XVI-lea. [1] Chiar clopotniţa pe pronaos se dovedeşte a nu fi o creaţie a epocii, existenţa ei la un monument de plan dreptunghiular dintr-al doilea deceniu al secolului al XVI-lea fiind azi pe deplin dovedită. [2]

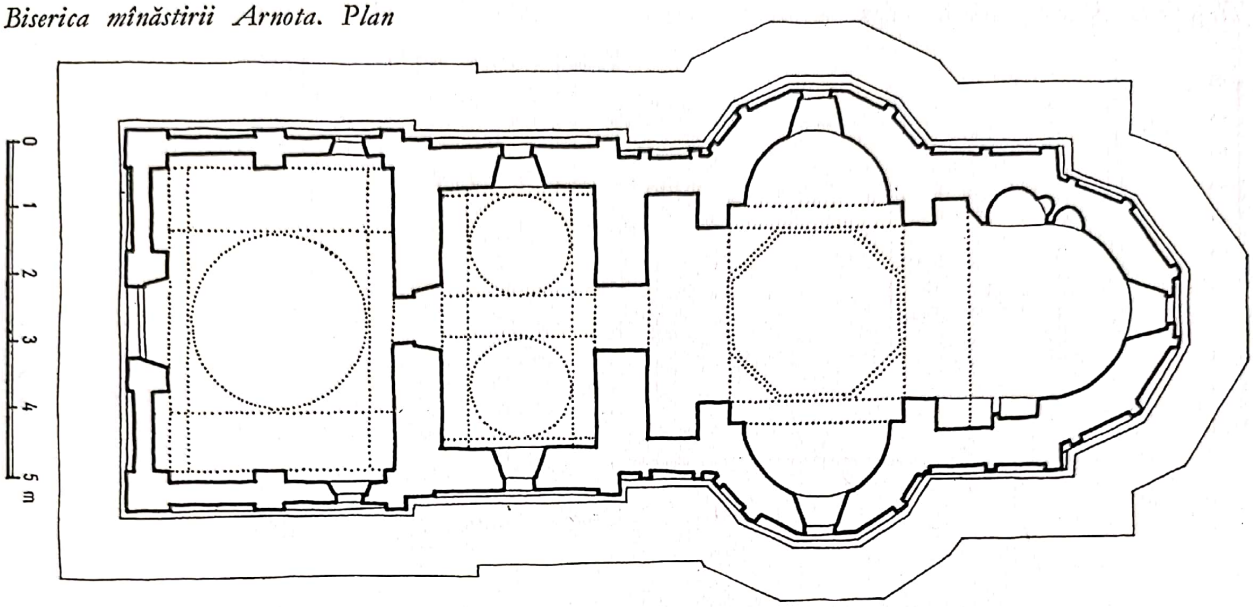
Nici măcar în chipul în care au fost acum tratate faţadele nu avem a face, cum s-a crezut, cu o adevărată înnoire. Graba cu care s-a procedat la reconstrucţie se poate vedea adesea din slaba calitate a materialelor folosite: cărămida bună, bine preparată şi arsă, atît de frecventă

[1] Pentru exemple, a se vedea vol. I, p. 238.

[2] E vorba de biserica sf. Gheorghe din Tîrgovişte, edificiu de plan dreptunghiular, despre care Gavriil Protul scria (între 1517—cca 1521) că are « clopotniţă naltă pre tindă ». Azi edificiul — care a suferit diverse stricăciuni, reparaţii şi adăugări (abside laterale, pridvor deschis etc.) — a pierdut clopotniţa, dar urmele acesteia se mai pot vedea sub acoperiş, în pod, unde au fost descoperite de arh. Christian Moisescu. Accesul la camera clopotelor se făcea, pe cît se pare, cu o scară mobilă (numai în secolul al XVII-lea, scările vor fi cuprinse în mici turle alipite faţadei nord a pronaosului, sau incluse în grosimea zidurilor încăperii). Ca urmare nu mai putem vedea în lipsa scării de acces o probă că alte monumente din secolul al XVI-lea, care au suferit stricăciuni importante sau transformări, nu vor fi avut şi ele clopotniţe pe pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

Biserica mînăstirii Arnota. Plan

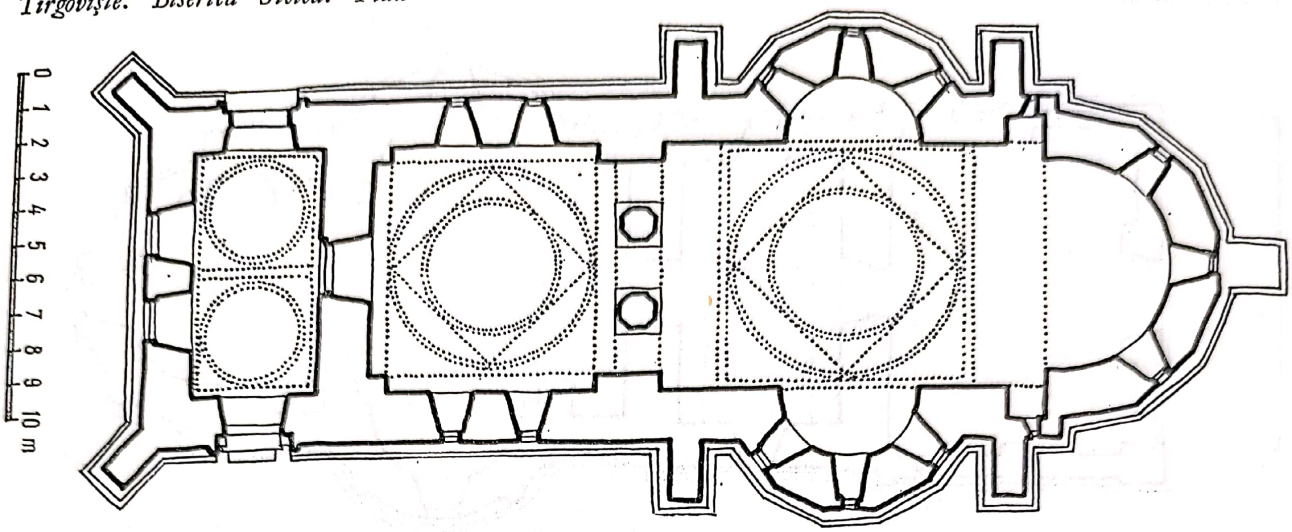


în secolul precedent, dispare aproape cu desăvîrșire, fapt ce se poate explica — credem — prin aceea că, pentru fabricarea acestui material nu se mai folosesc acum, ca odinioară, aproape exclusiv meșteri specializați, ci mai ales mînă de lucru servilă. [1] Scăderea calității cărămizii a impus însă generalizarea sistemului — întîlnit sporadic și în secolul anterior — al acoperirii fațadelor cu tencuială. [2] Cu toate acestea, nici chiar plastica fațadelor nu suferă acum vreo schimbare esențială: ele continuă a fi împărțite în aceleași două registre, prin același brîu; registrele sînt împodobite cu aceleași firide, iar cornișele au aceiași dinți de ferăstrău. Cărămizile folosite pentru realizarea acestei decorații sînt, și ele, de aceleași forme speciale ca în trecut. Numai că, acum, totul este acoperit de un subțire strat de tencuială, menit să protejeze cărămida și că, drept urmare, folosirea profilelor curbe — pentru care, de altfel, s-a putut observa o din ce în ce mai marcată predilecție încă de la sfîrșitul veacului precedent — devine aproape o regulă generală, ele fiind mai potrivite cu noul procedeu. Tradiția secolelor anterioare este încă atît de puternică, încît pînă și coloritul fațadelor se păstrează, jocul alternanței pietrei cu cărămida fiind însă imitat acum prin zgîrierea, sclivisirea și zugrăvirea tencuielii. [3]

[1] Extinderea și agravarea rumâniei făcea ca muncile altădată efectuate cu ajutorul robilor țigani să cadă în sarcina țăranilor aserviți. O parte dintre robi puteau fi, deci, folosiți în mai mare măsură decît în trecut ca meșteșugari, mai ales cînd era vorba de meșteșuguri care, aparent, nu cereau o prea mare specializare. Se știe că, peste tot unde a fost folosită mîna de lucru servilă, aceasta a dus la o scădere a calității produselor.
[2] După indicațiile tabloului ctitoricesc, fațadele bolniței mănăstirii Bistrița erau, la începutul secolului al XVI-lea, tencuite și albe.
[3] Pe cît se pare, procedeul este cu mult mai vechi. El se întîlnește, la sfîrșitul secolului al XVI-lea la curtea domnească din Tîrgoviște, și — după cîte știm — și la biserica zisă « Cozia Veche » (odinioară Schitul de sub Piatră).

Scanned with OKEN Scanner

Tîrgoviște. Biserica Stelea. Plan

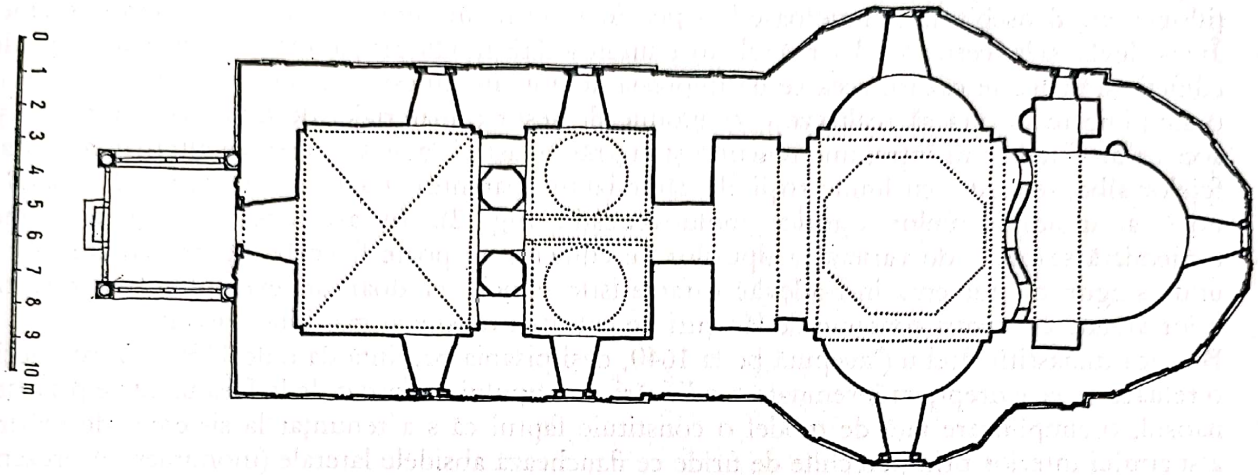


Aplicarea, pe scară largă, a acestor procedee a putut duce, desigur, la o economie de timp, de mijloace materiale și chiar, pînă la un punct, de manoperă. Nerezolvată pe această cale rămînea însă problema mîinii de lucru specializate, problemă care — dată fiind amploarea acțiunii de reparații și reconstrucții — nu putea fi decît deosebit de grea. Este evident că, în condițiile de atunci ale Țării Românești, a trebuit să se recurgă, în largă măsură, la meșteri — zidari și pietrari — chemați de peste hotare, poate și din Transilvania sau de la sud de Dunăre, sigur însă din Moldova. Ținînd seama de faptul că, din această vreme încep să fie folosite, pentru decorarea ancadramentelor de uși și ferestre, motive gotice tîrzii — care, depășite în alte părți, mai dăinuiau încă în Moldova — precum și de cîteva alte dovezi sigure,[1] avem toate motivele să credem că o bună parte din acești meșteri au venit de dincolo de Milcov. Pătrunderea de elemente moldovenești în arhitectura din Țara Românească a vremii a fost atribuită influenței pe care ar fi exercitat-o reconstruirea, în întregime — din inițiativa și cu cheltuiala voievodului Moldovei, Vasile Lupu — a bisericii mănăstirii Stelea (fig. 3) din Tîrgoviște (1645). Este neîndoielnic că, prin înălțarea acestei biserici — menită să adăpostească mormîntul tatălui său, mort cu ani înainte, la Tîrgoviște, dar totdeodată și să consfințească împăcarea, după un conflict armat, a celor două țări — voievodul Moldovei a urmărit realizarea unui monument cu adevărat moldovenesc. Participarea la zidire a unor meșteri moldoveni e evidentă: de astă dată, prezența lor se vădește nu numai prin folosirea unor elemente decorative, ci și prin particularități de plan și, mai ales, prin întrebuințarea procedeului de boltire

[1] În pisaniile cîtorva dintre bisericile din timpul domniei lui Matei Basarab (Pinu, Bradu etc.) apar unele elemente decorative specifice sculpturi moldovenești: tetramorful în cele patru colțuri, stema țării, încadrată într-un cvadrilob etc. Nicolae Iorga a observat în textul pisaniei mănăstirii Măxineni (astfel decorată) și forme de limbă caracteristic moldovenești.

Scanned with OKEN Scanner

Brebu. Biserica. Plan



(p. 28), cu arce piezișe, suprapuse, specific Moldovei. Cu toate acestea, biserica Stelei nu este un monument pe de-a întregul moldovenesc: proporțiile ei nu mai vădesc, nici pe departe, tendința de verticalitate, consecvent întîlnită în întreaga arhitectură religioasă a Moldovei, ci sînt acelea ale unora dintre monumentele muntenești ale aceleiași vremi. O asemenea soluție de compromis nu se poate explica decît, credem, printr-o colaborare între meșteri din ambele țări și ar fi fost cu neputință ca ea să nu se facă resimțită în aspectul general al monumentului. În ciuda decorației sale (poate cam pretențioasă) în care, alături de sculptura în piatră, se întîlnesc și discurile ceramice, ca și a acurateții cu care au fost realizate unele detalii, edificiul, deși impunător ca proporții, rămîne totuși lipsit de zvelțețea și grația deosebită, caracteristică modelelor moldovenești.

Procedeele tehnice folosite de constructorii Stelei nu au fost însă adoptate de meșterii din Țara Românească: cel mult dacă, poate, vor mai fi fost folosite o singură dată, la biserica, azi ruinată, sf. Împărați din Tîrgoviște.[1] Ținînd seama de aceasta, precum și de faptul că, totuși, sculptura în piatră ne oferă probe incontestabile ale activității meșterilor moldoveni în Țara Românească, trebuie să admitem că aceștia au contribuit la acțiunea de reparații și reconstrucții a vremii nu ca meșteri constructori, ci lucrînd în subordine, ca pietrari. Atrași de posibilitățile de cîștig pe care vasta acțiune întreprinsă în țara vecină le putea oferi, moldovenii au venit însă în număr suficient de mare pentru ca, activînd concomitent pe mai multe șantiere, să răspîndească aci unele motive decorative, tradiționale la ei acasă.

[1] O descriere făcută cu cîteva decenii în urmă semnala, deasupra pandantivilor din naos, urmele arcelor piezișe de susținere a turlei, caracteristice Moldovei; acum zece ani însă nu se mai putea observa nimic. Dimpotrivă, avem toate motivele să credem că naosul era boltit cu o calotă și că boltirea moldovenească a fost doar presupusă, pe temeiul unor vagi asemănări ale edificiului cu biserica Stelea.

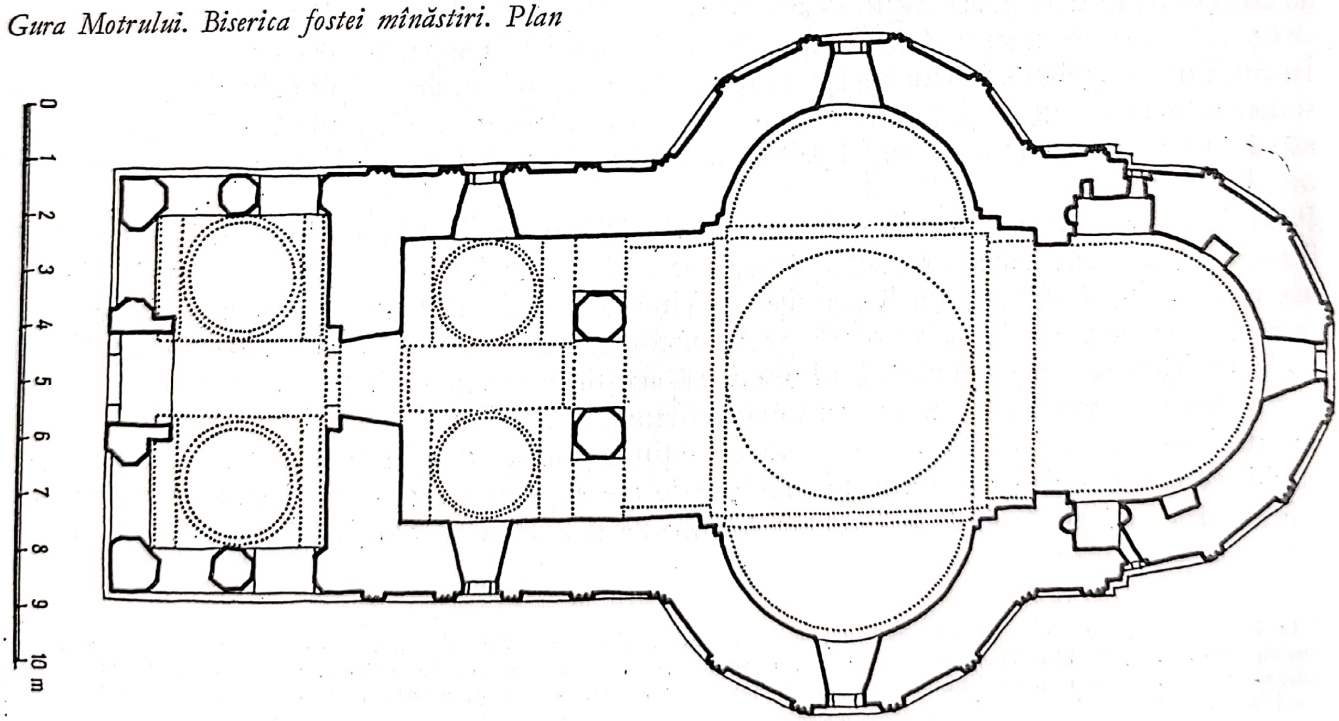
Scanned with OKEN Scanner

Acțiunea atît de amplă, de refaceri și reparații, nu putea rămîne însă fără urmări asupra construcțiilor — nu deosebit de numeroase [1] — pe de-a întregul noi, înălțate în aceeași vreme. Într-adevăr, și la acestea se observă reluarea, nu însă fără modificări, a unor tipuri mai vechi de edificii; și în aceste cazuri, ceea ce dă impresia de noutate nu este, de cele mai multe ori, decît o simplificare menită să realizeze o economie de resurse materiale, de efort, ori de timp; și acestea au fațadele în întregime tencuite și zugrăvite astfel încît să sugereze alternanța suprafețelor albe, tencuite, cu liniile roșii ale cărămizilor aparente; și aci se face resimțită «moda» nouă a ancadramentelor «gotice moldovenești» (fig. 2). În asemenea condiții și ținînd totdeodată seama și de varietatea tipurilor de edificiu, nu poate fi vorba de prezentarea aci a unui singur monument, într-adevăr caracteristic epocii, ci doar de exemplificarea tuturor celor arătate cu cazuri concrete de lăcașuri de cult mai reușite și mai bine păstrate.

Biserica mînăstirii Brebu (începută pe la 1640, deși pisania prezintă data de 1650) nu este decît o reluare — ce e drept, cu însemnate modificări — a tipului cunoscut de la Dealu. În ce privește naosul, o simplificare față de model o constituie faptul că s-a renunțat la sistemul de mărire a spațiului interior prin perechile de firide ce flanchează absidele laterale (monumentul prezentînd, deci, o oarecare asemănare cu cele de la Căluiu, Mărcuța etc. din secolul precedent), astfel

[1] Bisericile construite (sau reconstruite în întregime) de voievod sînt mai puține de 40 — număr pe care-l menționează tradiția. În schimb, în decursul domniei lui s-au construit și reconstruit, în total, mai multe.

Gura Motrului. Biserica fostei mînăstiri. Plan



Scanned with OKEN Scanner

că, zidurile nord și sud ale naosului ajung să aibă o grosime de aproape doi metri. Turla (cu tamburul și calota refăcute la recenta restaurare) este octogonală atît la exterior cît și la interior (întocmai ca odinioară la Mihai Vodă sau cu puțin înainte, la Arnota) și este sprijinită de dubleuri (ca la Brădetu, la biserica mînăstirii Argeșului sau la Stănești). În pronaos, marele arc transversal pe care la Dealu se sprijină, către vest, baza comună a celor două mici turle, a fost înlocuit cu un sistem de arcade pe stîlpi, asemănător celui (azi dispărut) ce despărțea, la biserica Mihai Vodă, naosul de pronaos. Traveea de vest a acestei încăperi (boltită la modelul de la Dealu cu un semicilindru longitudinal) e acoperită aci de o foarte înălțată boltă mînăstirească. S-ar putea deci crede că meșterul s-a temut, în genere, să mai adopte soluțiile constructive savante — de virtuozitate aproape — ce dau modelului de la Dealu specificul său de monument de înaltă concepție, preferînd altele, mai puțin îndrăznețe, dar care, verificate la monumente bine cunoscute, păreau a oferi depline garanții de soliditate.

Decorația fațadelor — deși gîndită în vederea acoperirii acestora cu tencuială — rămîne foarte asemănătoare celei a monumentelor mai vechi. Cele două registre (inegale ca înălțime), despărțite printr-un brîu în simplu tor, sînt ritmate, ca odinioară, cu panouri de lățime egală în ambele. Mărginite de toruri, ele sînt scurte, terminate în arc de cerc, în cel de sus, dreptunghiulare și foarte înalte în cel de jos. Verticalele registrului superior cad — întocmai ca mai înainte cu șase decenii la biserica Domnească din Tîrgoviște — deasupra mijlocului panourilor din cel inferior. Demn de remarcat este faptul că, mai ales cînd este privit dinspre vest, monumentul vădește aceeași tendință de verticalitate, exprimată cu aceleași mijloace, pe care am putut-o remarca la mai toate edificiile de cult de la sfîrșitul secolului al XVI-lea. (fig. 6).

Tot modelul de la Dealu pare să fi inspirat și pe meșterul care a reconstruit biserica mînăstirii Gura Motrului (pe locul unui lăcaș mai vechi, de la începutul secolului al XVI-lea, al cărui tip ne este încă necunoscut). Și aci, întocmai ca la Brebu, la naos s-a renunțat la perechile de firide ce flanchează absidele laterale. Turla este în prismă dodecagonală la exterior și cilindrică în interior, iar despărțirea între naos și pronaos se face, de astă dată, ca odinioară la Mihai Vodă, prin arcade pe stîlpi. Pronaosul — cu planul în dreptunghi foarte alungit, avînd latura mare transversală pe ax — e acoperit de două mici turle (cilindrice la interior, dar hexagonale la exterior) sprijinite pe pereții încăperii și, în ax, pe un foarte gros arc longitudinal. Un pridvor deschis, cu stîlpi de zidărie, boltit cu două calote, precede edificiul. Asemănarea cu biserica de la Dealu rămîne deci vagă, reducîndu-se doar la faptul că pronaosul e încununat de o pereche de turle și la acela că pridvorul ar putea fi eventual considerat ca o prelucrare, conformă cu cerințele vremii, a traveii vestice a pronaosului îndepărtatului prototip. Cele două registre ale decorației fațadelor — despărțite printr-un lat brîu (obișnuitul tor între dinți de ferăstrău) ce se ridică, pe zidurile pridvorului, deasupra arcadelor acestuia — sînt decorate cu arcaturi, în registrul superior și cu panouri dreptunghiulare, în cel inferior, verticalele ambelor registre necorespunzînd între ele (întocmai ca la Dealu).

La Gherghița — în acea vreme tîrg de oarecare însemnătate încă — se mai păstrează (grav compromisă de cutremurul din 1940) biserica Domnească sf. Pricopie (1641), aparținînd tipului de monumente de plan dreptunghiular. Încăperea altarului este boltită, în mod

Scanned with OKEN Scanner

obișnuit, cu un sfert de sferă, continuat către vest cu un semicilindru, iar naosul și pronaosul cu calote. Deasupra acestei din urmă încăperi se înălța odinioară și o clopotniță (azi de mult căzută). Tot acestui tip îi aparțin biserica din Strehaia (1645) — a cărei clopotniță are proporțiile și aspectul unui puternic turn de strajă, în prismă dreptunghiulară (fig. 4-5), care, împreună cu acela al porții, domină vasta incintă fortificată — cea de la Goleşti (1646), sf. Împărați din Tîrgoviște (1650—51) (ambele cu clopotnițele azi dărîmate) și altele.

Socotim că, din toate cele arătate pînă aci, nu se poate desprinde decît o singură concluzie: bogata activitate de reparații, refaceri și noi construcții de monumente religioase din cursul domniei lui Matei Basarab nu este ilustrată de apariția nici unui element într-adevăr nou și înnoitor în arhitectura Țării Românești și nici măcar de pătrunderea unor însemnate influențe venite de peste hotare (din Moldova). Nu ni se pare, deci, că se poate vorbi de ea ca de o epocă de mare concepție arhitecturală și nici chiar ca de una în care s-au realizat primii pași pe calea unei noi serii de căutări asemănătoare celor din secolul anterior, dar menite, de astă dată, să ducă la crearea «noului stil muntenesc», ci de cu totul altceva.

Pentru constituirea a ceea ce se numește un «stil», nu e de ajuns să se creeze unul sau mai multe monumente reușite, mai mult sau mai puțin noi în ce privește soluțiile constructive și elementele de decorație, ci este necesar și ca, din numărul, mai mic sau mai mare, al experiențelor verificate în cuprinsul acestor prototipuri *să se selecteze*, și apoi *să se răspîndească* acelea care, prin adaptarea la condițiile naturale ale țării, la posibilitățile materiale și la cerințele întregii societăți — sau, cel puțin, ale unei însemnate părți din ea — răspund tendințelor și gustului vremii. Dacă puținătatea și caracterul atît de diferit al monumentelor secolului al XVI-lea ajunse pînă la noi nu ne mai îngăduie azi să urmărim, în toată amploarea și în toate amănuntele ei, lunga serie a căutărilor și experiențelor ce au dus la constituirea stilului muntenesc, în schimb, bogata activitate în domeniul construcțiilor din vremea lui Matei Basarab ne lasă să surprindem faza finală a acestui îndelungat proces de constituire: aceea a răspîndirii — în forme mai modeste, impuse de însăși amploarea acestei acțiuni — a rezultatelor celor mai viabile ale întregii serii de căutări.

Numeroase și risipite pe tot întinsul țării, deplin adaptate condițiilor locului și posibilităților momentului istoric, edificiile religioase din perioada numită în genere «epoca lui Matei Basarab» nu mai sînt expresia unor veleități de afirmare individuale sau familiare, fie boierești, fie domnești, ci — zidite pentru urmărirea perseverentă a unei linii politice de stat — ele reprezintă, prin tot ce au ele asemănător, în ciuda particularităților fiecăruia în parte, unitatea însăși a statului, a «țării», concepută, cum era firesc pentru acea vreme, ca «stat nobiliar».

Astfel stînd lucrurile, putem observa deplina concordanță între evoluția social-politică a Țării Românești și aceea a arhitecturii; de constituirea unui «stil» unitar, propriu întregii feudalități muntenești, capabil să-i exprime acesteia, în forma adaptată cerințelor și posibilităților ei, chipul de a gîndi și de a concepe arta, nu poate fi vorba decît numai atunci cînd însăși această feudalitate ajunge la un anumit stadiu de unitate și la un relativ echilibru. Cum am putut vedea, aceasta nu s-a putut realiza decît tîrziu, după felurite și îndelungi frămîntări. Seria căutărilor în vederea constituirii unui stil unitar muntenesc corespunde cu epoca de frămîntări interne care, începînd de la mijlocul primei jumătăți a secolului al XVI-lea, au dus

Scanned with OKEN Scanner

către instaurarea «regimului nobiliar», iar faza de răspîndire a rezultatelor acestor căutări, însăşi instaurării acestui regim.

Ca orice fază finală, însă, a oricărei etape din evoluţia unui «stil», şi «epoca lui Matei Basarab» constituie punctul de plecare al unei noi serii de căutări — în funcţie de noile cerinţe rezultate din schimbările în felul de viaţă al societăţii feudale muntenești — ce vor conduce, treptat, la un alt moment de largă răspîndire a celor mai valoroase dintre experienţele astfel acumulate. Seria începe cu o reluare a tipului bisericii mînăstirii Argeşului, la biserica Patriarhiei din Bucureşti (fig. 7), începută în 1655 de urmaşul imediat al lui Matei Basarab în scaunul domnesc — Constantin voievod (1654—1658) — ca biserică de mînăstire.[1] Copia este destul de fidelă în ce priveşte structura[2] (p. 34), doar boltirea altarului fiind diferită: în locul sfertului de sferă prelungit spre vest de un scurt semicilindru, obişnuit la bisericile muntenești, aflăm aci o calotă sferică suspendată pe patru arce dispuse în trapez (trei alipite pereţilor încăperii, iar cel de al patrulea, sprijinit pe console, alăturat marelui arc estic ce susţine turla naosului, dar mai coborît decît acesta). Principala deosebire între noul monument şi prototipul de la Argeş o constituie faptul că — aşa cum era de aşteptat pentru această vreme — el e precedat de un pridvor deschis (cu stîlpi cilindrici de cărămidă) mai scund decît pronaosul şi boltit cu trei calote înşirate transversal pe axul edificiului. Adăugirea acestui pridvor, faptul că s-a renunţat la ridicarea întregului monument pe un soclu înalt (ca acela al modelului), orizontala cu care cornişa pridvorului taie dreptunghiul faţadei de vest, toate acestea fac ca, aci, impresia de extindere în suprafaţă să precumpănească asupra celei de verticalitate. Totuşi, în acest caz, întocmai ca mai înainte, la Arnota, ceva din tendinţa de verticalitate se mai poate observa în sporirea înălţimii bazelor şi tamburelor turlelor.

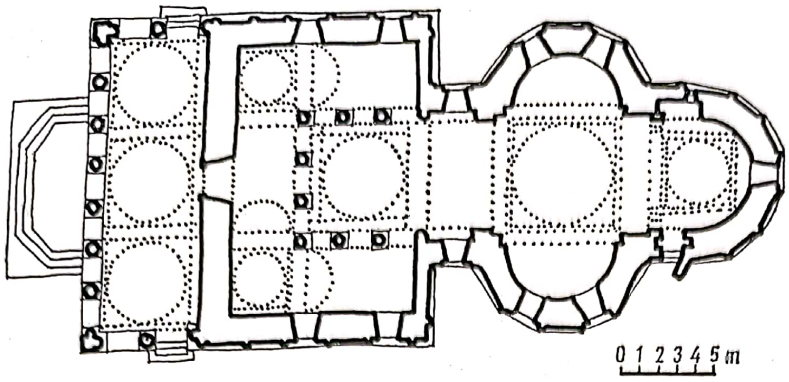
Decoraţia faţadelor — la origine, acoperite cu un subţire strat de tencuială care, lăsînd să se ghicească cărămizile zidăriei de dedesubt, căpăta o vibraţie caracteristică — îmbină elemente de o îndelungată tradiţie în arhitectura Ţării Românești cu altele, recent aduse din Moldova. Astfel, panourile largi, mărginite de toruri şi terminate în semicerc în registrul inferior, iar în cel superior cu arce geminate, sprijinite, la punctul de întîlnire, pe console (ca odinioară la Căluiu), aparţin — întocmai ca şirurile de dinţi de ferăstrău ce conturează, în retrageri gradate, arhivoltele semicirculare ale ferestrelor turlelor — tradiţiei muntenești. Bumbii de ceramică ce punctează faţadele ţin însă de recenta influenţă a arhitecturii din Moldova, iar larga răsucire în trei a brîului reprezintă reîntoarcerea, într-o prelucrare moldovenească, a unui element ajuns la nord de Milcov, din arhitectura Ţării Românești.

Dacă la biserica Patriarhiei avem a face cu un singur element într-adevăr neobişnuit (boltirea altarului), în schimb la biserica Domnească (sf. Gheorghe) din Piteşti (1656), zidită în timpul domniei aceluiaşi Constantin voievod, înnoirile sînt cu mult mai numeroase.

[1] Terminată în 1665, ea a fost destinată să servească de lăcaş al mitropoliei.

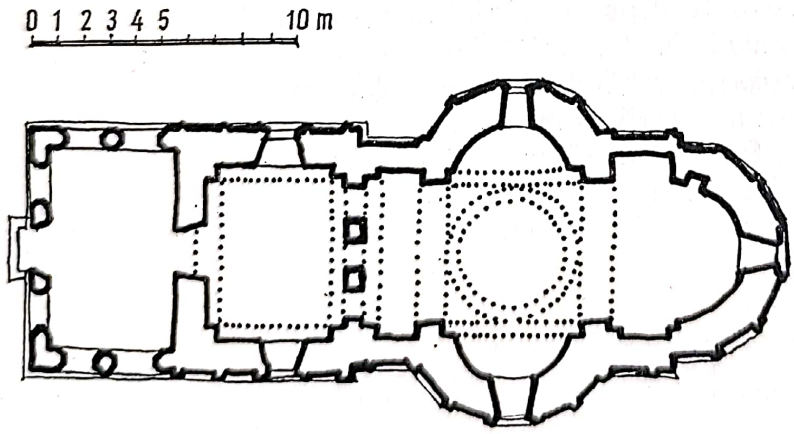
[2] Deşi restaurarea, încă în curs, a bisericii Radu Vodă, a adus interesante informaţii în privinţa aspectului pe care-l avea, la mijlocul secolului al XVI-lea, această replică bucureşteană a ctitoriei lui Neagoe, totuşi raporturile între ea şi ctitoria lui Constantin voievod nu se pot încă preciza.

Scanned with OKEN Scanner



București. Biserica Patriarhiei. Plan

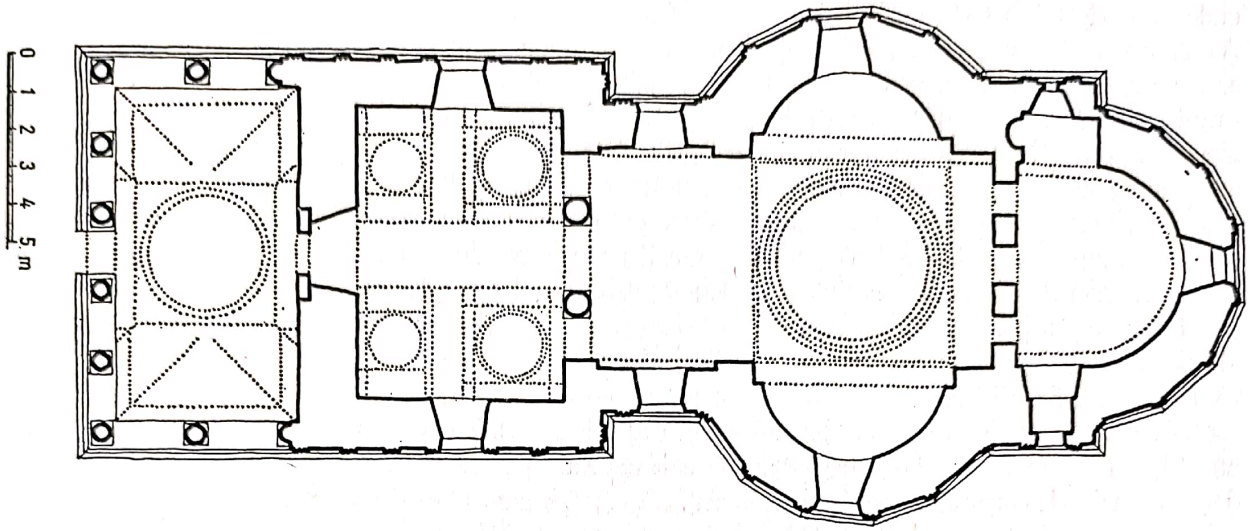
De astă dată, în naos, perechile de firide ce flanchează absidele, caracteristice monumentelor de tipul Coziei, au fost păstrate (p. 34); în schimb, turla diferă de cele prezentate pînă aci (cu excepția doar a celei de la Stănești) prin aceea că, ferestrele ei nemaifiind înconjurate de obișnuitele retrageri gradate, nu mai prezintă secțiunea orizontală «în stea», caracteristică turlelor bisericilor muntenești de cărămidă. Despărțit de naos prin arcade pe stîlpi octogonali (refăcuți la recenta restaurare), pronaosul a fost acoperit cu un sistem de boltire evident inspirat de cel al încăperii similare de la Dealu, dar suficient de diferit de acesta pentru a vădi originalitatea de gîndire a meșterului care l-a conceput. Suprafața de boltit a fost împărțită în două printr-un puternic arc longitudinal sprijinit pe console în pereții est și vest ai încăperii. Cele două suprafețe dreptunghiulare astfel obținute au fost, la rîndul lor, subîmpărțite fiecare prin cîte un arc transversal, în cîte două patrate. Perechea de patrate estică era acoperită de calote, iar peste cea vestică se înălțau două mici turle. Marea noutate o prezintă însă aci pridvorul, ce are două nivele, ambele deschise, cu arcade susținute de stîlpi de zidărie octogonali (asemenea celor ai pridvorului bisericii Domnești din



Pitești. Biserica Sf. Gheorghe. Plan

Scanned with OKEN Scanner

Rîmnicu-Vîlcea. Biserica Toți Sfinții. Plan



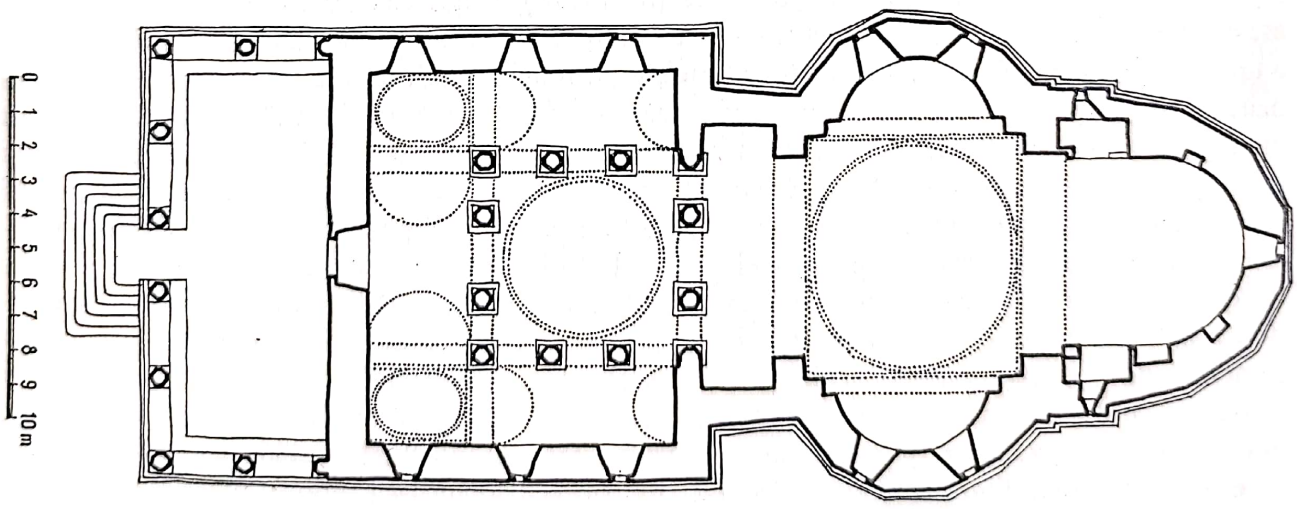
Tîrgoviște). Nivelul superior servea de cameră a clopotelor, iar cel inferior avea rolul obișnuit al pridvoarelor.

Biserica sf. Gheorghe a constituit, fără îndoială, nu numai o remarcabilă realizare tehnică, ci și o frumoasă reușită artistică (fig. 8); totuși, pe cîte știm azi, ea n-a servit de model, în întregul ei, pentru nici un monument de mai tîrziu. Sistemul de boltire întîlnit pentru întîia oară la pronaosul ei pare a nu fi fost imitat decît o singură dată, la biserica Toți Sfinții din Rîmnicul Vîlcea (1762—65), iar pridvorul cu două nivele, ambele deschise, nu-l mai întîlnim decît în două cazuri; la biserica Fundenilor din Cîmpulung (în forma ei înnoită în secolul al XVII-lea) și la cea din Preajba (1778), lîngă Craiova. E vădit deci că, nici asemenea inovații, nici chiar apariția — din combinarea acestora cu elemente tradiționale — a unui tip de monument neîntîlnit pînă atunci, n-au reușit să stîrnească vreun deosebit interes printre meșterii vremii. Faptul nu poate avea, credem, decît o singură explicație: biserica pitești eană a fost realizată pentru a răspunde unui program dictat de un anume complex de împrejurări — imposibil de reconstituit azi — specifice acestui caz și care nu s-au mai repetat aidoma nicăieri în altă parte. Pentru realizarea acestui program anume au fost necesare formele arhitecturale și procedeele noi, datorită folosirii cărora monumentul a ajuns să constituie un tip aparte în arhitectura religioasă a Țării Românești, dar care, apoi — deși reușit din punct de vedere tehnic și artistic, — nu s-a răspîndit tocmai fiindcă nu corespundea unor cerințe general resimțite de societatea vremii. Pentru a răspunde cerințelor obișnuite, erau de ajuns tipurile tradiționale, cu variantele lor pentru a căror realizare nu erau necesare ingenioase și îndrăznețe procedee tehnice noi, cele vechi și îndelung verificate prin practică fiind suficiente. Astfel, în Țara Românească, epoca experimentărilor în

Scanned with OKEN Scanner

materie de construcție era, pentru moment, încheiată, căutările orientîndu-se acum în special către domeniul decorației.
Ar fi cu totul greșit să ne închipuim că, o dată ce arhitectura religioasă munteană ajunsese în această situație, nu s-au mai înălțat monumente cu adevărat reușite artistic. Biserica mînăstirii Cornet (1665), de pildă (fig. 9), ctitorie a aceluiași Mareș Băjescul, despre ale cărui curți întărite am amintit mai sus, păstrează — în chip aproape anacronic pentru această vreme — sistemul de firide ce flanchează absidele laterale. Pronaosul, mic și patrat, este boltit cu o calotă. Încoronat pe naos cu o turlă decagonală pornită de pe o neobișnuit de înaltă bază în prismă pătrată, iar pe pronaos de o masivă clopotniță octogonală, edificiul, deși de mici dimensiuni, se bucură totuși de o marcată monumentalitate, accentuată încă de sobrietatea fațadelor, decorate cu un simplu brîu și înviorate de jocul dintre albul suprafețelor tencuite și roșul cărămizii aparente.
O asemenea simplitate a plasticii fațadelor constituie însă, pentru această epocă, o excepție. La bisericile din Vlădești (mijlocul secolului al XVII-lea?) și Rebegești (1669) — ambele cu planul dreptunghiular, boltite cu calote atît pe naos cît și pe pronaos (la Vlădești totuși deasupra acestei din urmă încăperi se mai înalță încă și o clopotniță în prismă octogonală) — plastica fațadelor este cea tradițională: registrul inferior e decorat, la ambele, cu panouri dreptunghiulare (ca odinioară la Căluiu, de pildă), iar cel superior cu arcaturi, (simple la Vlădești; geminate, susținute la punctul de întîlnire pe console, la Rebegești) desenate cu toruri. Semnele unei tendințe de înnoire apar însă, cam în aceeași vreme, la cealaltă ctitorie a lui Mareș Băjescul, la biserica, aferentă curții din Băjești (1666), amintită în treacăt mai sus.
Biserica din Băjești este de plan triconc (p. 24-). Deși naosul ei e boltit cu o calotă, absidele sînt totuși flancate de perechile de firide a căror tradiție începe, pentru Țara Româ-

București. Biserica Cotroceni. Plan



Scanned with OKEN Scanner

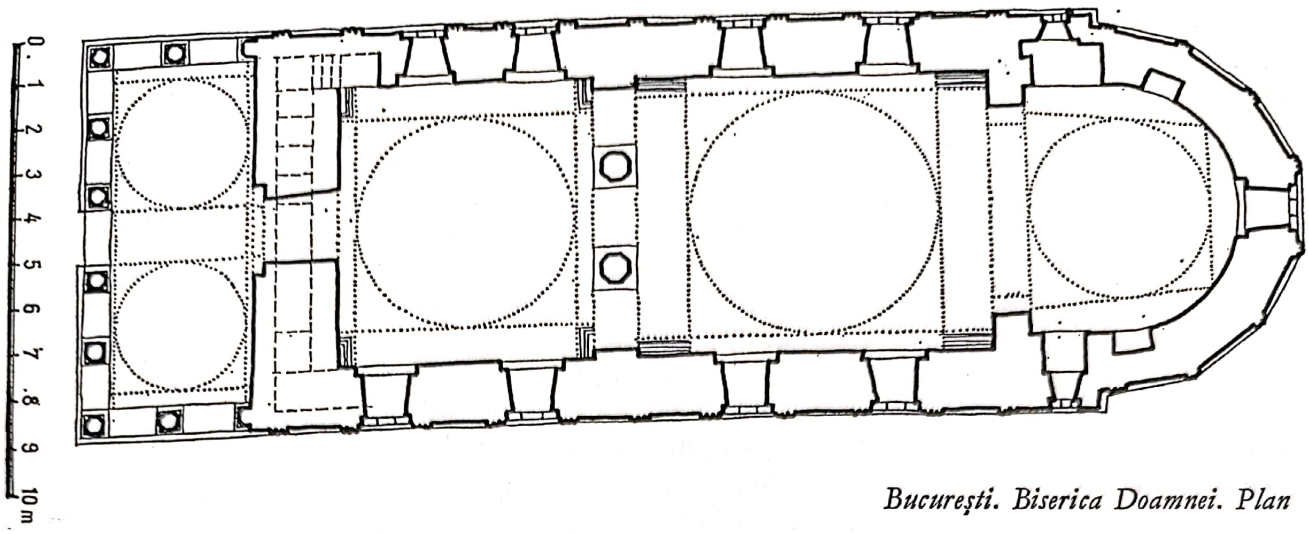
neasca, cum s-a văzut, încă din secolul al XIV-lea, la Cozia. Pronaosul este uşor supralărgit şi încununat de o înaltă clopotniţă. Plastica faţadelor rămîne cea tradiţională, cu deosebirea că — inovaţie ce n-a prins, însă — torul brîului a fost realizat în teracotă smălţuită, decorată, în relief, cu motive florale. Acelaşi fel de motive decorează plăcile romboidale, tot din teracotă, ce împodobesc arcaturile registrului superior. Pe ancadramentul uşii de intrare, vrejuri meandrice cu frunze şi flori, foarte stilizate, înconjoară deschiderea, dar tradiţionalele motive de împletituri mai apar în partea de jos a uşiorilor.

Incipientă aci, această tendinţă de a înnoi decoraţia ce nu se va afirma pe deplin decît în epoca brîncovenească, începe să se accentueze încă din vremea domniei lui Şerban Cantacuzino. Cînd acesta, în 29 mai 1679, începe zidirea însemnatei sale ctitorii de la Cotroceni (pe atunci, în apropiere de Bucureşti) tipul adoptat a fost — cum era de aşteptat pentru o biserică de mare mănăstire domnească — cel al ctitoriei lui Neagoe. Structura se menţine aproape identică cu cea a modelului, a cărui imitare merge uneori pînă la detalii: coloanele pronaosului, de pildă, sînt împodobite cu aceleaşi motive orientale ca la Argeş (fig. 11), dar numai pe capitele şi pe baze, nu însă şi pe fusurile prismatice — toate identice între ele, cu muchii verticale, bine accentuate — ce vădesc o tendinţă spre o sobrietate a cărei origine trebuie căutată, credem, în influenţa clasicizantă a Renaşterii. Aceleiaşi tendinţe i-am atribui şi faptul că cele două turle mici de pe pronaos (azi dispărute) aveau — pare-se — ferestre drepte (şi nu oblice ca ale modelelor), dacă această simplificare, determinată de dorinţa de a evita dificultăţile tehnice, nu s-ar întîlni, cum am văzut, şi cu cel puţin două decenii mai devreme, la Patriarhie. Ar fi greu de precizat raportul în care se află aceste monumente între ele şi cu mai vechea biserică Radu Vodă, dar pe lîngă alte diferenţe, mai mărunte, marea deosebire între biserica Patriarhiei şi Cotroceni, constă în aceea că, la aceasta din urmă pridvorul este de aceeaşi înălţime cu pronaosul. Poate mai mult chiar decît Patriarhia, biserica mînăstirii Cotroceni dă senzaţia unui bun echilibru, avînd totodată o reală eleganţă, datorată fericitelor proporţii ale coloanelor pridvorului şi raportului între înălţimea lor şi aceea a zidurilor pline, de la golurile arcadelor pînă la cornişă. Desele reparaţii ulterioare — puţin respectuoase pentru formele originare — pe care le-a suferit monumentul fac deocamdată imposibilă reconstituirea plasticii faţadelor, despre care tot ce putem spune azi este doar că, pentru registrul superior, consta în arcaturi, desenate cu toruri din cărămidă de formă specială (cu unul din capete rotunjit).

Seria ctitorilor cantacuzineşti continuă apoi cu alte monumente, în genere mai modeste ca proporţii şi mai puţin complexe ca structură, dar la care decoraţia păstrează, îndeobşte caracterele celei de la Cotroceni.

Biserica Doamnei din Bucureşti (1683), de pildă, ctitorie a Mariei, soţia lui Şerban voievod, e boltită numai cu calote sferice (p. 38): una deasupra altarului (ca la Patriarhie); alta deasupra naosului (ca la monumentele de plan dreptunghiular din vremea lui Matei Basarab), după ce, mai întîi, suprafaţa dreptunghiulară a încăperii a fost redusă la un patrat cu ajutorul unor arce transversale; o a treia acoperă pronaosul, de plan aproape patrat, iar alte două, despărţite de un arc longitudinal, micul pridvor deschis. Separaţia între naos şi pronaos e făcută prin trei arcade, sprijinite pe doi pilaştri şi pe două coloane (asemănătoare

Scanned with OKEN Scanner



București. Biserica Doamnei. Plan

celor de la Cotroceni, de unde a fost luat și modelul coloanelor pridvorului). La exterior, edificiul nu pare a fi diferit prea mult de bisericile de plan dreptunghiular ale perioadei imediat anterioare: o clopotniță (azi dispărută) în prismă octogonală — ca la Vlădești —, pornită de pe o bază pătrată, încununa pronaosul, trecerea de la pătrat la octogon făcîndu-se cu ajutorul unor trompe de colț așezate deasupra calotei. Plastica fațadelor — la origine, tencuite subțire — rămînea pe linia tradițională. O deosebită atenție a fost acordată sculpturii decorative, nu numai celei a coloanelor, ci și celei a ancadramentelor de ferestre (la care «goticul moldovenesc» se îmbogățește cu cîteva elemente vegetale stilizate) apărate de mici cornișe drepte, amintind de cele de la palatul din Hierăști. Vegetalul stilizat — ca la Băjești, dar mult mai bogat decît acolo — împodobește ancadramentul ușii de intrare a cărei deschidere se termină în partea de sus cu o acoladă.

Astfel concepută și realizată, biserica Doamnei ni se pare a ilustra pe deplin cele două tendințe ce se accentuau treptat în arhitectura muntenească în decursul întregii perioade de care ne-am ocupat pînă acum: cea de simplificare a structurilor și cea de înnoire a decorației.

Într-adevăr diversitatea tipurilor de edificiu de cult şi a variantelor în care fiecare dintre acestea putea fi realizat nu scade în mod într-adevăr sensibil, în această epocă; ceea ce se restrînge, în schimb, este repertoriul de procedee tehnice folosit pentru realizarea acestora. Ce e drept, nici una dintre soluțiile tehnice întîlnite anterior nu este definitiv părăsită, dar ceea ce pare a lipsi este efortul de a găsi procedeul cel mai potrivit artisticește — nu doar cel mai avantajos tehnicește — pentru rezolvarea, de la caz la caz, a problemelor ridicate de programul fiecărui edificiu în parte. Avem a face — evident, în linii mari, căci excepțiile sînt încă destul de numeroase — cu tendința de a înlocui permanenta gîndire creatoare necesară proiectării bine chibzuite a monumentului, cu aplicarea consecventă, aproape mecanică, a mereu acelorași soluții tehnice; din meșteri artiști, din arhitecți, constructorii monu-

Scanned with OKEN Scanner

mentelor religioase par acum a tinde să devină, din ce în ce mai mult, simpli meșteșugari, mînuitori — ce e drept excelenți, pe deplin stăpîni pe meșteșugul lor — ai numai cîtorva procedee tehnice.

Un exemplu în acest sens ni-l oferă — socotim — răspîndirea pe care ajunge să o capete acum sistemul de boltire cu calote, în care s-a văzut una dintre influențele exercitate de arhitectura moldovenească asupra celei muntenești din secolul al XVII-lea. Această explicație nu mai poate fi acceptată azi, cînd știm că, ce-i drept sporadic, în Țara Românească se întîlnesc calote încă cel puțin dintr-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, dar că la aceeași vreme, în Moldova — după o îndelungată folosire și prelucrare — calota ajunsese să capete forme specifice, neîntîlnite, pe cîte știm, niciodată la monumentele religioase muntenești. E de observat că, în Țara Românească, oricît de rapidă, extinderea folosirii calotelor, de la începerea pronaosului, unde se întîlnește mai întîi (ca la Bucovăț), la cea a naosului și apoi la cea a altarului, nu se face, totuși, decît treptat. Totdeodată, și în privința chipului în care — ori de cîte ori calota încoronează o încăpere mai vastă — sînt susținute arcele (alipite pereților) pe care ea se sprijină, se poate urmări trecerea de la soluția elementară a pilaștrilor de colț, la aceea, mai elegantă și îndrăzneață, pe care o constituie consolele. Toate acestea ni se par a dovedi că explicația răspîndirii calotei nu mai poate fi căutată într-o ipotetică influență din afară, ci trebuie găsită în însăși evoluția arhitecturii muntenești. Una dintre cauzele acestei răspîndiri — căci este vorba de un întreg concurs de împrejurări — ni se pare a fi de ordin estetic: nevoia de introducere — în simplicitatea de forme a încăperilor naosului și pronaosului monumentelor de plan dreptunghiular — a unor complexe de linii curbe și suprafețe sferice. Alta este, socotim, de ordin tehnic: tendința de a reduce repertoriul de soluții constructive la numai cele cîteva care, după o îndelungată verificare prin practică, se dovedeau cele mai lesne de adaptat diferitelor cerințe ale programului, cele mai ușor de realizat și cele mai sigure. [1]

Extrema raritate a creațiilor arhitecturale într-adevăr noi (ca sf. Gheorghe din Pitești) și puținătatea prelucrărilor după marile reușite ale secolului precedent, repetarea, în număr mare și cu procedee tehnice similare, a mereu acelorași variante ale tipurilor devenite, de veacuri, tradiționale în Țara Românească; toate acestea au făcut ca monumentele acestei perioade să ajungă treptat să nu se mai diferențieze între ele decît prin decorație. Aceasta a fost cu putință numai atîta vreme cît plastica fațadelor (și decorația în genere) a mai fost gîndită rațional — conform unor scheme bine chibzuite și susceptibile de numeroase adaptări și interpretări — anume în funcție de volumele fiecărui edificiu în parte. Cînd însă aceste volume au ajuns să fie determinate de aplicarea numai a cîtorva «formule» constructive, decorația va ajunge, și ea, să fie stabilită în funcție doar de cîteva «formule» decorative și, cum toate aceste formule erau rezultatul unei îndelungi experiențe, cores-

[1] Dacă la explicațiile de ordin tehnic și artistic mai trebuie să adăugăm și moda venită de peste hotare, atunci (fără a exclude cu desăvîrșire orice rol al Moldovei), ar trebui totuși luată în considerare și posibilitatea unei influențe din Imperiul Otoman de unde acum — după reluarea relațiilor cu lumea levantină, amintită mai sus — ne-a venit un nou val de înrîuriri în decorația sculptată sau pictată, în moda vestimentară și în alte domenii ale vieții păturilor avute (boieri și tîrgoveți).

Scanned with OKEN Scanner

pondența între volume și podoabă este întotdeauna deplină; în această privință, nimic nu mai este lăsat la latitudinea meșterului care, dacă acum nu mai poate greși, nici nu-și mai poate dovedi însă propria capacitate de gîndire creatoare, propria ingeniozitate și propria originalitate.

Pentru a salva arhitectura muntenească de monotonia rutinei, era necesară o schimbare a programelor. Dar o astfel de modificare nu depinde numai de bunul plac al meșterilor: rolul acestora este doar cel de a găsi răspuns potrivit pentru noile cerințe născute din transformările ce se petrec în felul de viață al societății. Dorite de toți, dar sperate altfel de fiecare pătură socială a vremii, aceste transformări nu se desenau încă pe deplin, astfel încît nu se putea încă da un răspuns satisfăcător unor cerințe care abia dacă puteau fi întrezărite. În aceste condiții meșterii vremii nu puteau să încerce și nu au încercat decît o soluție de paleativ pentru a evita monotonia ce amenința arhitectura religioasă muntenească: adoptarea unor forme noi în domeniul decorației. Nevoia unei înnoiri în acest domeniu se manifestase încă de timpuriu: activitatea pietrarilor moldoveni, în vremea lui Matei Basarab, nu constituise decît o încercare de a împlini această cerință de noutate, prin reintroducerea, în decorația monumentelor, a sculpturii, din ce în ce mai rar folosită în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Dar astfel nu s-a putut împlini întreaga lipsă ce se resimțea în împodobirea monumentelor muntenești, căci formele pe care ea le-a adus («goticul moldovenesc»), nu mai erau — acum, după veacuri de folosire și prelucrare înainte de sosirea în Țara Românească — susceptibile de noi interpretări, ci o simplă «formulă» ce nu se putea răspîndi decît doar ca o «modă», incapabilă să dăinuie. Nici stilul Renașterii — cunoscut nu direct, prin marile modele, ci prin modestele prelucrări din Transilvania vremii — nu putea aduce însemnata înnoire, a cărei nevoie se făcea din ce în ce mai resimțită. Mai întîi timid și sporadic (ca la Bățești și la Biserica Doamnei), apoi, cum vom vedea îndată, printr-o izbucnire fără precedent în evoluția artei muntene, motivele predominant vegetale ale barocului își vor cuceri locul în arta Țării Românești.

«Noul stil muntenesc» — stilul brîncovenesc — nu și-a făcut deci apariția ca rezultat al gustului personal al unui singur om, ci ca urmare firească a evoluției lente, de-a lungul a cîteva decenii, a «vechiului stil». Rolul personal al lui Brîncoveanu în apariția lui nu este, desigur, de neglijat: prin concepția sa politică, prin locul pe care l-a acordat culturii în realizarea planurilor izvorîte din această concepție și prin mijloacele materiale pe care le-a pus în slujba ei, voievodul a ajutat — și nu totdeauna voit — împlinirea unor cerințe de multă vreme latente și adesea șovăitoare.

Una din trăsăturile caracteristice noii orientări a arhitecturii o constituie locul deosebit ce li se acordă, în vremea lui Brîncoveanu, construcțiilor laice. Reședințele unui mare principe ortodox — așa cum ținea el să apară în ochii contemporanilor — trebuiau să reflecte, prin fastul și bogăția lor, prestigiul de care se cuvenea să se bucure atît voievodul personal, cît și familia sa. Situate în diferite părți ale țării, la diferitele sale moșii, «curțile» brîncovenești se deosebeau între ele, nu numai ca mărime și însemnătate (unele nu erau decît simple conace pentru călătoriile domnului prin țară), ci și în ce privește caracterele arhitecturale. Adesea, ele erau doar transformări ale unor mai vechi reședințe domnești sau

Scanned with OKEN Scanner

boierești (ca la Brîncoveni, de pildă), astfel că numai cele cîteva care — ca la Potlogi și Mogoșoaia sau ca palatul, azi dispărut, din București — au fost construite pe de-a întregul în această vreme, erau expresive pentru noile tendințe ale arhitecturii. Ca odinioară la Hierăști, și în aceste cazuri planul era adecvat dublului rol pe care trebuiau să-l aibe edificiile: acela de locuințe, dar, mai ales, acela de reședințe somptuoase. În acest din urmă scop, numărul și dimensiunile încăperilor destinate recepțiilor cresc, ca și bogăția decorației, în concordanță cu veleitățile sporite ale voievodului. Dar, pe lîngă această deosebire de program — corespunzînd celei de poziție de stat a proprietarilor — acum și mijloacele de realizare a somptuosului sînt altele. La Hierăști, el reieșea, în primul rînd, din folosirea unui material de calitate — piatra — și apoi dintr-o decorație a cărei sobrietate mergea pînă aproape de severitate; acum, se folosesc toate mijloacele pentru a-l realiza: sculptura în piatră, stucul și pictura. Însuși caracterul ornamenticii s-a schimbat, în ritm cu vremea, de altfel. Simplicității motivelor Renașterii, i s-a substituit acum exuberanța celor ale barocului, mai potrivite pentru a exprima fastul și luxul cerute de politica voievodului, a căror prezență în Țara Românească fusese numai sporadică și în forme cu totul modeste în perioada imediat anterioară.

Concepția unor meșteri de formație occidentală se vădește la aceste reședințe, nu numai în ordonanța ritmică și simetrică a fațadelor, ci în însăși așezarea clădirilor în mediul înconjurător, în tendința de a valorifica edificiul prin peisaj și în grija de a crea o legătură permanentă între fastul interioarelor și frumusețea naturală a acestuia. De o asemenea preocupare se leagă așezarea reședințelor pe malurile unor lacuri, crearea, în jurul lor, a unui cadru plăcut, prin vaste parcuri și grădini italiene, frecventa folosire a «loggiilor» și foișoarelor, destinate să facă legătura între acest cadru astfel creat și viața celor ce locuiau interioarele, permițîndu-le acestora să se bucure mereu de frumusețea lui.

Fastul se manifestă prin bogăția decorației și exuberanța motivelor ei, atingîndu-se uneori limita ostentației, fără a se cădea însă, vreodată, în prolixitatea de forme a Orientului. În ciuda caracterului destul de heteroclit al elementelor ei componente, decorația rămîne totuși armonioasă, fără să fie simplă, clară, fără să fie sobră. În interioare predomină stucaturile — adesea cu motive orientale — și o pictură cu caracter istoric (din care însă nu s-a mai păstrat azi nimic). Nici sculptura în piatră nu lipsește — la balustrade de scări, la console etc. — dar ea este cu mult mai bogat reprezentată la exterior unde, pe lîngă toate acestea, împodobește și ancadramentele de ferestre și uși, traforurile de răsuflători, capitelurile și bazele coloanelor etc. Tot aci la exterior, pe fațadele de cele mai multe ori în întregime tencuite, se desfășoară bogate frize de motive decorative, zugrăvite. În genere în toată această decorație exterioară predomină motivele de origine occidentală. Îmbinarea aceasta de oriental și occidental nu trebuie să ne mire: ea ține nu numai de influența mediului cosmopolit al Constantinopolului, unde, cum s-a arătat, începuse să se creeze o artă compozită prin interferența formelor Orientului islamic cu cele ale Occidentului dominat acum de baroc, ci de felul însuși de viață al domnului și marilor boieri siliți — prin vechi și din ce în ce mai strînse legături politice cu lumea islamică — să adopte forme și mode orientale, dar ale

Scanned with OKEN Scanner

căror simpatii și speranțe se îndreptau spre Europa creștină. În mai mică măsură, ce e drept, acest amestec l-am putut observa și la Hierăști.

Caracterele generale ale reședințelor brîncovenești — așa cum am încercat să le schițăm mai sus — se întîlnesc, toate, la palatul de la Potlogi (1698), recent restaurat (fig. 12—13). Dacă ținem seama doar de numărul încăperilor, a căror dispoziție e bine chibzuită astfel ca fastul să nu precumpănească în dauna confortului, locuința aproape că nici n-ar putea fi numită un «palat»; numai faptul că, avînd două foișoare și o «loggie» și fiind bogat împodobită odinioară, ea ne îngăduie să reconstituim viața princiară a proprietarilor, ne îndreptățește să-i dăm acest nume. Azi, din decorația exterioară nu ni s-a păstrat aproape nimic, iar din cea interioară (stucaturi și pictură) doar cîteva resturi, mai mult evocatoare decît într-adevăr instructive pentru cunoașterea gustului epocii. O biserică — ridicată în 1683, pentru a întregi complexul mai vechilor curți ale căror ruine se mai văd în apropiere — dăinuie, parțial desfigurată de restaurările de odinioară, în apropiere, în timp ce acareturile curții au dispărut de mult.

Exemplarul cel mai bine păstrat de reședință brîncovenească îl constituie palatul (azi muzeu) de la Mogoșoaia (fig. 14—16), terminat în 1702, în vremea de maximă afirmare politică a voievodului. Clădit pe două nivele — o parte a celui inferior e ocupată (ca la Potlogi) de beciuri splendid boltite cu calote — locuința are două fațade principale: una spre vest, cu o «loggia» între două foișoare, de unde poate fi admirată priveliștea lacului din apropiere; alta spre est, avînd un singur foișor, cu privirea asupra curții înconjurate de dependințe. Deși incinta are ziduri înalte, iar poarta era străjuită de un foișor de pază și observație (azi, în întregime refăcut) se poate lesne vedea că scopul urmărit era mai mult izolarea stăpînilor de restul lumii, decît apărarea lor de vreo primejdie din afară.

Biserica aferentă curții se află — întocmai ca la Potlogi — în afara incintei, în imediată apropiere; ea datează din 1688 fiind deci, și aici, anterioară înlocuirii vechii locuințe cu somptuoasa reședință nouă, față de care se prezintă cu mult mai modest. Acest fapt ni se pare a fi semnificativ, căci ilustrează deosebirea între felul de a gîndi al oamenilor vremii și cel al contemporanilor lui Radu cel Mare, de pildă. Pe atunci ar fi fost de neconceput ca un domn sau feudal să-și zidească o nouă și somptuoasă reședință fără ca, mai întîi, să fi împodobit cu tot ce arta vremii și mijloacele lui materiale i-ar fi îngăduit, biserica alăturată; căci întreaga viață a societății vremii era dominată de concepția teologică asupra lumii și asupra rostului omului în mijlocul acesteia: tot ce se lega de religie și cult avea întîietate față de ceea ce era viață omenească. Acum, concepția teologică mai dăinuie (fiindcă, multă vreme de aci înainte, nu avea să se poată încă găsi o altă explicație a lumii), dar în anumite domenii ale vieții sociale își făcuseră loc unele tendințe care nu mai purtau pecetea teologiei, ci se manifestau sub propriul lor aspect laic. Apariția acestor tendințe — izvorîte din transformările treptate pe care societatea muntenească le suferise în decurs de aproape două veacuri — aducea o schimbare în programele arhitecturale: printre cerințele ce determinau aceste programe, primul loc îl ocupau acum cele legate de viața laică a voievodului și a marii boierimi, de interesele lor economice și politice, de confortul locuințelor etc. Iar dacă schimbarea de programe întîrziase atît față de transformările treptate ale societății, pentru

Scanned with OKEN Scanner

a se produce apoi cu bruschețea unei adevărate izbucniri, aceasta se datora faptului că ea a fost, pentru o bucată de vreme, frînată de ideologia arhaizantă, predominantă în epoca lui Matei Basarab.

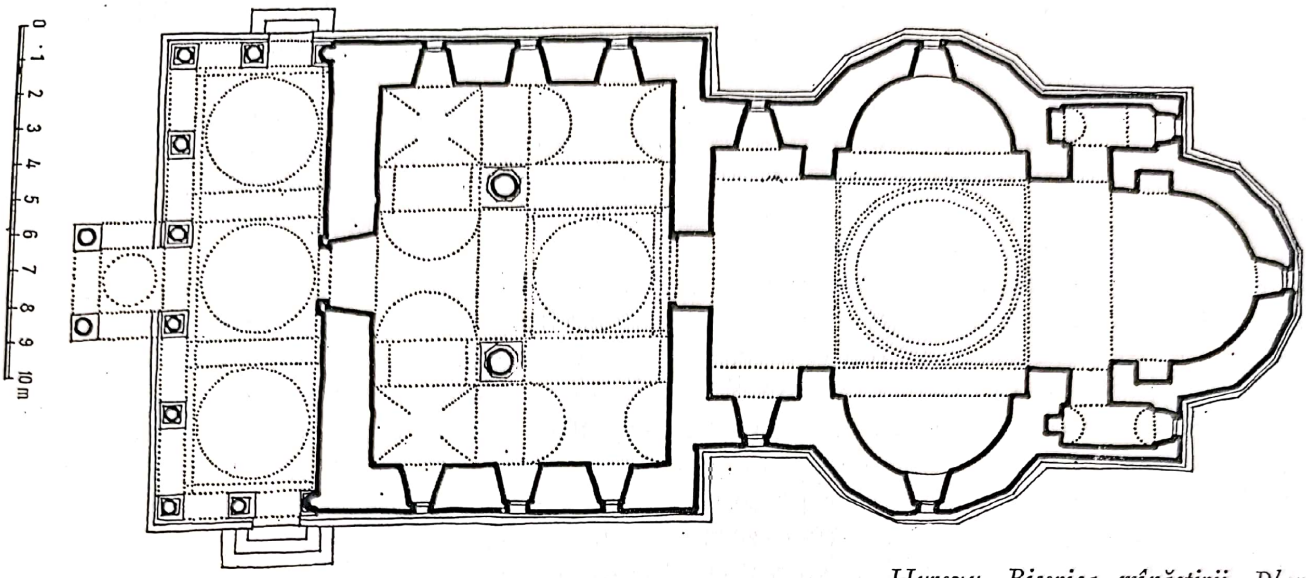
Oricît de expresive pentru tendințele unei părți din societatea vremii, exemplarele de asemenea reședințe somptuoase rămîn totuși rare și nu ne permit, singure, urmărirea, etapă cu etapă, a constituirii «noului stil». Numai cercetarea lor în paralel cu aceea a edificiilor religioase ne poate da imaginea completă a arhitecturii vremii și a legăturilor acesteia cu felul de a trăi și de a gîndi al contemporanilor.

Curînd după venirea sa în domnie, Constantin Brîncoveanu începe construirea mănăstirii Hurezi [1], situată într-o frumoasă vale a subcarpaților Olteniei, în apropierea tîrgului cu același nume. În jurul ei avea să se construiască, treptat, un destul de mare număr de paraclise și schituri, astfel încît, curînd, ea avea să ajungă lavra unui complex mănăstiresc unic pe pămîntul țării noastre. Însemnătatea acordată mănăstirii lavră — ca și amploarea complexului dezvoltat în jurul ei — corespundea unei încercări de reafirmare a prestigiului ortodoxiei, greu zguduit de crizele și revirimentele pe care le cunoscuse în cursul acestui al XVII-lea veac; se urmărea aci crearea unui centru monastic avînd ca scop păstrarea unei mai severe vieți mănăstirești, precum și a tradiției culturii teologice ortodoxe tocmai fiindcă, — așa cum vom vedea îndată —, în planurile politice ale voievodului, monahismului i se stabiliseră rosturi noi, mai direct legate de viața societății vremii.

Biserica mare a Hurezilor reprezintă, și ea, o reluare a modelului de la mînăstirea Argeșului (p. 44). Meșterul care a zidit-o — Manea zidarul — s-a îndepărtat însă de modelul adesea imitat, mai mult decît toți predecesorii săi, proiectînd monumentul rațional, în funcție de scopul însuși al mînăstirii și ținînd totdeodată seama și de noile experiențe tehnice și tendințe artistice. Astfel, aci, despărțirea dintre naos și pronaos se face printr-un zid plin, străpuns de o singură deschidere, în ax, reîntoarcere la un procedeu din ce în ce mai rar folosit în arhitectura munteneasca, începînd chiar cu modelul de la Argeș. Proscomidia și diaconiconul nu mai sînt simple nișe, ci — ca odinioară la Bucovăț, de pildă — încăperi ce flanchează altarul, avînd însă la exterior o înălțime egală cu a acestuia. Dacă asemenea modificări față de model nu sînt decît adaptări la programul religios — înnoit — al edificiului, altele în schimb țin de tendința de simplificare a structurilor amintită mai sus: turla pronaosului este sprijinită, spre est, pe zidul despărțitor între naos și pronaos, iar la vest pe numai două coloane; iar cele două mici turle torse ce se înalță la Argeș pe colțurile nord-est și nord-vest ale aceleiași încăperi, au fost înlocuite aci cu două bolți mînăstirești. În sfîrșit, încercarea de a proporționa edificiul în funcție de schimbarea de volume rezultată din adăugarea, față de model, a pridvorului, este, de astă dată, și mai vizibilă decît la celelalte monumente inspirate de ctitoria lui Neagoe: planul pronaosului este încă și mai accentuat dreptunghiular, astfel că, suprafața lui, împreună cu cea a pridvorului — foarte îngust și boltit cu trei calote (ca la Patriarhie) — aproape că se pot înscrie într-un pătrat.

[1] Începută în 1690, sfîrșită în 1692, terminată de zugrăvit la 20 septembrie 1694.

Scanned with OKEN Scanner



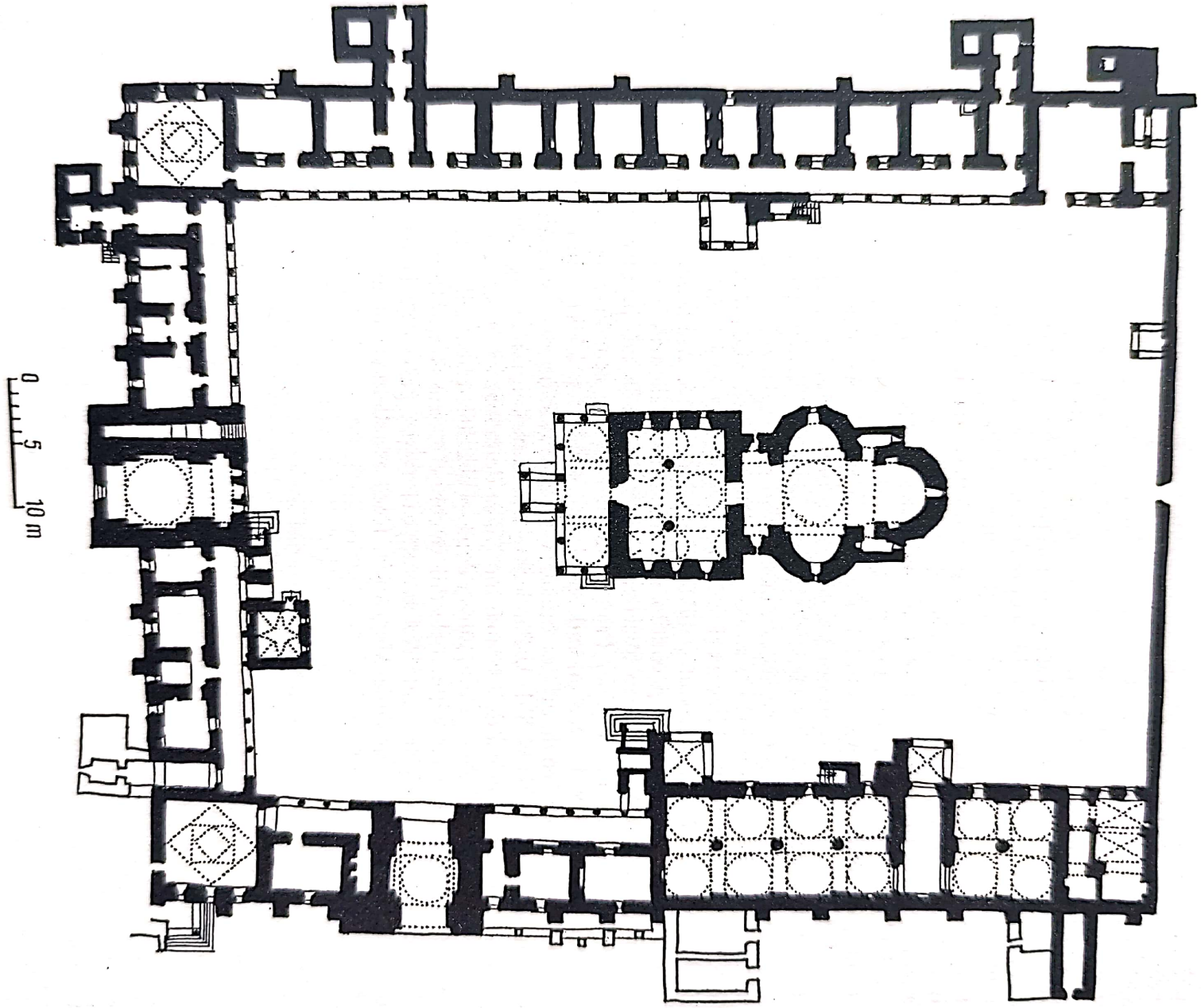
Hurezu. Biserica mînăstirii. Plan

Hurezu. Incinta mînăstirii. Plan →

Cu toate acestea, monumentul se îndepărtează de proporţiile prototipului de la Argeş mai mult decît oricare dintre monumentele amintite mai sus. Supralărgirea pronaosului (şi a pridvorului ce-l continuă) nu este compensată ca la ctitoria lui Neagoe, nici de propria lui înălţime (sporită acolo de un soclu înalt), şi nici de prelungirea verticalelor lui prin cele ale turlelor, judicios grupate la Argeş anume în acest scop. Întocmai ca la Patriarhie, la Hurezi faţada de vest a pronaosului este tăiată, ca de o bară orizontală, imediat sub cornişă, de acoperişul pridvorului, ale cărui coloane nu mai au eleganţa de proporţii a celor de la Cotroceni, de pildă, ci par scunde şi masive, faţă de lăţimea golurilor dintre ele. Tendinţa de verticalitate nu mai este exprimată nici măcar, ca la Patriarhie de pildă, prin creşterea înălţimii. Astfel, edificiul rămîne impunător doar prin dimensiunile sale şi prin impresia de deosebită stabilitate pe care o dă (fig. 17).

Plastica faţadelor, tencuite, rămîne cea obişnuită: împărţirea lor în două registre, prin brîu (tor între dinţi de fierăstrău) şi ritmarea acestora cu panouri, mărginite de duble toruri şi terminate, atît în cel de sus cît şi în cel de jos cu semicercuri. Demn de remarcat este faptul că nici torul brîului — ghirlandă de flori răsucită — nici cornişele din panourile registrului superior, au fost nu sculptate în piatră, ci modelate în stuc, procedeu pe care-l întîlnim aci pentru prima oară la un monument religios muntenesc. Cît priveşte sculptura în piatră — opera lui Vucaşin pietrarul — ea păstrează, încă, numeroase elemente cunoscute de la monumentele cantacuzineşti anterioare: decoraţia ancadramentelor de ferestre este aproape identică celei de la biserica Doamnei, iar aceea a coloanelor pronaosului diferă foarte puţin de a

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

coloanelor aceleiași încăperi de la Cotroceni. Totuși, tendințele noi se vădesc în decorația sculptată a capitelelor și bazelor coloanelor tronconice ale pridvorului (cu ornamente vegetale abia reliefate față de suprafața pietrei) și mai ales, în chenarul bogat al ușii de intrare.
Deși înălțate mai tîrziu, într-o perioadă ce se întinde pînă în primii ani ai secolului al XVIII-lea, nici celelalte schituri și paraclise ale complexului de la Hurezi [1], nici vreo altă ctitorie, dintre cele modeste risipite pe întreg întinsul țării, înălțate de domn și de familia sa (mai ales reconstrucții de lăcașuri, mai vechi) nu prezintă un decor mai bogat: la toate acestea podoaba sculptată rămîne, atît ca amploare cît și ca motive, aproape aceeași, deși, în unele cazuri nu numai ancadramentul intrării, ci și cele ale ferestrelor au primit decorația florală care, treptat, o va înlocui pe cea « gotică moldovenească » [2]. La cîteva dintre aceste edificii, tendința de simplificare se va extinde și asupra plasticii fațadelor care — deși, în genere, mai rămîn despărțite în două prin brîu — nu mai sînt ritmate cu firide sau panouri (registre netede am mai întîlnit, de altfel, și la Cornetu). Uniformitatea suprafețelor tencuite era însă, în asemenea cazuri, înlăturată prin zugrăvirea lor cu motive ornamentale, uneori de origine orientală, ca de pildă la biserica mînăstirii Surpatele sau la cea a curții din Doicești [3].
Caracterele « stilului nou » se vădesc, însă în mai mare măsură la ctitoriile contemporane ale familiei înrudite — și, mai tîrziu rivale — a Cantacuzinilor. Aci, nu numai că podoaba sculptată în piatră este încă mai bogată și realizată într-un relief mai înalt, ci înseși motivele folosite dovedesc, adesea, o incontestabilă origine apuseană [4]. Asemenea caractere se pot lesne explica prin relațiile strînse și continue cu Occidentul, ale acestei familii ce s-a aflat mereu în fruntea acelora care nutreau iluzia că eliberarea țării de sub jugul otoman ar putea veni de la ajutorul statelor creștine. Prin realitatea relațiilor economice și politice cu Imperiul Otoman se explică însă prezența, în decorația zugrăvită a fațadelor (ca la biserica bucureșteană a Colței) a unor motive de origine orientală, precum și folosirea — ce e drept, într-un singur caz cunoscut, cel al bisericii de la Fundeni — a stucaturilor, pe întreaga suprafață a fațadelor, împărțite în mari panouri decorate cu motive ca de miniatură persană.
Dintre ctitoriile lui Brîncoveanu, numai două — bisericile mînăstirilor sf. Ioan cel Mare (Grecesc) și sf. Gheorghe Nou [5], ambele din București — par să se fi bucurat, pe cîte știm azi, de o decorație sculptată care întrecea cu mult, ca bogăție, pe cea de la Hurezi, asemănîndu-se doar cu aceea a palatului de la Mogoșoaia. Dacă extindem cercetarea și asupra altor monu-

[1] Bolnița Hurezilor e zidită de doamna Maria la 1696; paraclisul de deasupra porții (azi deasupra trapezii), de voievod, în 1696—97; schitul sf. Apostol, de starețul Ioan, în 1698; iar schitul sf. Stefan, de Ștefan, fiul voievodului la 1703.
[2] La Brîncoveni (refacere din 1699, a unei biserici de la Matei Basarab), ferestrele au chenare florale în noul stil. În schimb, la Surpatele (ctitorie a Buzeștilor, refăcută în 1706, de doamna Maria) chenarul floral înconjoară pe cel « gotic moldovenesc », ca și la Govora (ctitorie a lui Vlad Dracul, refăcută pentru ultima oară de starețul ei Paisie, în 1711).
[3] Pentru Surpatele, decorația zugrăvită ne este atestată de o acuarelă de la mijlocul secolului trecut. La biserica din Doicești (1706) zugrăveala este încă vizibilă pe fațada sud și pe toate trei fațadele pridvorului. Aci însă, coloanele pridvorului sînt bogat împodobite cu caneluri în torsadă, iar ferestrele au ancadramente cu motive florale.
[4] Pentru motivele occidentale folosite în sculptura ce împodobește ctitoriile cantacuzinești și pentru chipul în care ele au ajuns la noi, v. mai jos, p.
[5] Sf. Ioan cel Mare (1703) nu ne este cunoscută decît din documente iconografice și din cîteva sculpturi păstrate în lapidariul de la Stavropoleos. Sf. Gheorghe Nou (1698) — edificiu odinioară de tipul bisericii mînăstirii Argeșului — nu mai păstrează azi, din sculptura originară, decît brîul, ancadramentele de ferestre și, scoasă de la locul ei, pisania.

Scanned with OKEN Scanner

mente brîncoveneşti, ţinînd totodată seama de data la care ele au fost construite, constatăm că somptuozitatea decoraţiei acestora nu creşte treptat, pe măsură ce se precizează caracterele «noului stil», ci depinde doar de însemnătatea pe care voievodul înţelegea să o dea fiecăruia dintre ele în parte. Sacrificiile materiale pe care domnia le făcea pentru construirea unui edificiu erau cu grijă chibzuite (socotite, am putea spune) în funcţie de rolul, mai mic sau mai mare, pe care el urma să-l joace în îndeplinirea planurilor politice domneşti. Din acest punct de vedere — în afară de faptul că, faţă de monumentele religioase, aveau acum precădere cele laice — ar părea că avem a face cu o reîntoarcere la o «politică a construcţiilor», întru totul asemănătoare cu a domnilor din prima jumătate a secolului al XVI-lea, cînd somptuozitatea bisericilor de la Dealu şi Argeş era destinată să trezească încrederea întregii lumi ortodoxe în capacitatea Ţării Româneşti de a realiza planurile de cruciadă eliberatoare a sud-estului Europei de sub dominaţia sau numai ameninţarea Imperiului Otoman. Şi totuşi, chiar în această privinţă se produsese o schimbare profundă: acum nu numai somptuozitatea monumentelor religioase — evident, exprimată cu alte mijloace — era pusă în slujba unor planuri politice, ci biserica însăşi, ca instituţie, în loc să mai patroneze, ca odinioară, acţiunea politică era implicată în realizarea acestora şi deplin subordonată lor. Acestei noi concepţii generale asupra locului bisericii în politica ţării, îi corespundea una şi în ce priveşte rostul ce urmau să-l aibă mănăstirile în viaţa locuitorilor ei. Accentul nu mai cădea acum asupra activităţii pur religioase, de cult, a mănăstirilor, considerată, în trecut, ca fiind cu mult cea mai însemnată, ci asupra celor socotite odinioară ca accesorii: activitatea culturală şi, în oarecare măsură, şi artistică; cea de instituţii de învăţămînt (cu caracter religios, ca pretutindeni, de altfel, pe atunci) etc. Cînd nu puteau împlini aceste rosturi, mănăstirile — chiar cînd erau vechi şi cu renume — erau sortite a fi, în primul rînd, simple centre de administrare ale unor exploatări de întinse domenii şi averi, ale căror venituri urmau să asigure existenţa unor lavre din Orient care — la rîndu-le — trebuia să joace, pentru ortodocşii de sub jugul otoman, unul dintre rolurile amintite mai sus. O asemenea schimbare în concepţia despre poziţia bisericii în cadrul statului trebuia să se reflecte în modificări în programul complexelor monastice pe care, începînd din această vreme, le putem cunoaşte nu numai din resturi mai mult sau mai puţin disparate, ci prin exemplare întregi, din ce în ce mai bine păstrate.

Dispuse, în mod obişnuit, într-un patrulater mai mult sau mai puţin regulat, clădirile mănăstireşti cuprindeau, de obicei, chiliile, apartamentele pentru ctitori şi cele pentru oaspeţi (arhondaricul), stăreţia, trapeza şi bucătăriile (cu interesante şi caracteristice sisteme de boltire), depozite şi pivniţe pentru alimente şi — în sfîrşit — paraclisele, mici lăcaşuri de cult, destinate unor slujbe religioase cu caracter mai puţin solemn. Acum, la acestea se adaugă, în unele cazuri, o încăpere specială pentru bibliotecă — fiindcă aceasta nu mai cuprindea, ca în trecut, doar cîteva zeci de manuscrise, ci uneori (ca la Hurezi, de pildă) sute de preţioase volume, tipărite la Veneţia sau în alte părţi ale Occidentului — precum şi construcţii speciale pentru şcoli, spitale, aziluri etc.

Ca în trecut, de altfel, paraclisele se află, unele — ca de pildă, bolniţele destinate a fi biserici de «infirmerie» sau de cimitir — în afara incintei monastice; altele, de tipuri extrem de variate (de la simple camere mai mari, cu sau fără absidă la răsărit, situate de obicei la etaj,

Scanned with OKEN Scanner

pînă la adevărate bisericuțe în miniatură, de plan treflat), se află chiar în cuprinsul acesteia. Ceea ce caracterizează paraclisele este, în genere, lipsa pronaosului, nu însă și a pridvorului. În rest, pentru înălțarea lor erau folosite toate procedeele tehnice și mijloacele artistice obișnuite la biserici, astfel încît ele constituie, nu o dată, deosebit de prețioase documente asupra arhitecturii epocii.

Trapezele, săli vaste, acoperite cu tavane, sau boltite în chip variat (de la simplu leagăn, la bolți cu penetrații, sprijinite pe stîlpi mediani) — avînd un rol deosebit în viața mînăstirilor — erau adesea bogat împodobite cu sculpturi și cu pictură, ca de pildă, cea a mînăstirii Sinaia (ctitoria Cantacuzinilor, 1694—95), cel mai bine păstrat dintre exemplarele epocii Celelalte încăperi, destinate a fi locuite, aveau de obicei bolți cu penetrații și erau dispuse pe unul sau două nivele, iar pentru o cît mai lesnicioasă circulație între ele, erau legate prin galerii deschise înspre interiorul incintei, cu arcade pe stîlpi sau coloane. Cîteva asemenea galerii, întrerupte de scări și de foișoare, sînt — ca la Hurezi, de pildă (fig. 18—19) — prin ritmul și proporția între coloane și golurile dintre acestea, unele din cele mai frumoase reușite din întreaga arhitectură românească.

Intrarea în incintele mînăstirești se făcea pe sub puternice turnuri de strajă, ce serveau totdeodată de clopotnițe și dintre care unele, pe lîngă rolul lor utilitar, prezintă o reală valoare artistică.

Toate aceste categorii de clădiri existau și la mînăstirile anterioare, grupate în jurul bisericii, unele în interiorul incintei, altele adosate zidurilor acesteia. Ceea ce apare acum nou, este faptul că ele sînt ordonate cu grijă,conform principiilor arhitecturii occidentale, în raport cu un ax de simetrie, precum și judicios dispuse în funcție de orientare ca, de pildă, la Sinaia Cantacuzinilor, unde, chiliile și stăreția ocupă laturile de est și sud ale incintei, iar bucătăria, trapeza și unele încăperi cu destinație specială (magazii etc.) latura de nord, cea mai, expusă curenților atmosferici și mai puțin însorită, și așa mai departe.

Dar, la toate aceste clădiri, obișnuite complexelor monastice și asupra cărora—întocmai ca la clădirile laice, dar cu oarecare întîrziere față de acestea — « noul stil » își pune din ce în ce mai hotărîtor pecetia, se mai adaugă acum, uneori, și alte construcții, menite să răspundă schimbării în concepția asupra rolului mănăstirilor. La Colțea, de pildă, după cum ne informează izvoarele istorice, fiecăruia dintre multiplele roluri pe care urma să le joace mănăstirea îi corespundea cîte un corp de clădiri separat, toate fiind însă dispuse în jurul incintei: casele arhierești (menite să adăpostească pe marii ierarhi străini, în trecere pe la noi), « spitalurile » (pentru bărbați și pentru femei) și școala, fiecare corp de clădiri avîndu-și propriul paraclis. La sf. Gheorghe Nou din București, hanul — principala sursă de venit a mănăstirii — era chiar în incintă, camerele și « bolțile » (magaziile sau atelierele) aflîndu-se în clădirile ce înconjurau curtea din jurul bisericii. Asemenea « îndrăzneli » deosebesc fundamental noile construcții monastice de cele de odinioară.

Privită în ansamblu, scurta « epocă brîncovenească » ne apare ca aducînd, în arhitectura Țării Românești, două însemnate înnoiri: una în privința programelor, care ajung să se multiplice și să se transforme, în funcție de schimbările intervenite în felul de a trăi și a gîndi al contemporanilor; cea de a doua, în privința formelor, ce devin mai numeroase și mai

Scanned with OKEN Scanner

bogate, prin intrarea în repertoriul meșterilor din țară a unor noi elemente decorative. Acestea din urmă pot fi de origini diverse, atît orientale, cît și occidentale; dar ele nu par niciodată străine, căci sînt, dintru început, cu grijă selecționate, apoi, deplin adaptate și integrate fondului tradițional, fiind perfect adecvate programelor. Astfel adoptarea și prelucrarea elementelor străine este departe de a fi o simplă chestiune de « modă »; ea corespundea — cum am văzut — unor cerințe viu resimțite în arhitectura munteană a epocii: nevoia de somptuos, generată de planurile politice ale voievodului, vizibilă mai ales la construcțiile laice; nevoia de a suplini prin decorativ lipsa de varietate rezultată din simplificarea structurilor, la cele religioase. Pe temeiul acestor constatări se poate contura și rolul lui Brîncoveanu în formarea « noului stil »; în măsura în care a adoptat, în politica sa, țeluri conforme cu noile concepții ale vremii, el a contribuit la precizarea și răspîndirea noilor programe; iar prin chipul în care a înțeles să realizeze aceste țeluri politice, el a creat nu numai nevoia, ci și mijloacele de îmbogățire a repertoriului de elemente decorative; căci pentru el fastul era un mijloc de acțiune politică, iar politica sa a creat, prin contactele ei — și cu Occidentul, dar mai ales cu lumea orientală — prilejuri noi și împrejurări favorabile pentru înnoire a tezaurului de forme decorative al arhitecturii muntenești. Chiar dacă, astfel, Brîncoveanu nu a contribuit, *voit*, la precizarea noului stil, chiar dacă tendințele de transformare și înnoire începuseră a fi resimțite încă înainte de venirea sa în domnie, rolul său rămîne deosebit de însemnat, tocmai pentru că el a simțit aceste tendințe și fiindcă — în întreaga sa activitate, multiplă, consecventă și unitară — a știut să li se conformeze. Precizat astfel în cursul celor peste 25 de ani de domnie ai acestui voievod, « noul stil muntenesc » își justifică, prin aceasta, și cealaltă denumire sub care este cunoscut, cea de « stilul brîncovenesc ».

Dar, o dată « noul stil » constituit, el formează punctul de plecare al aproape întregii dezvoltări ulterioare a arhitecturii muntenești, pînă la epoca pătrunderii masive a formelor apusene — lipsite de orice legătură cu cele tradiționale Țării Românești — ale neoclasicului. Îngrijita dozare a mijloacelor de realizare a podoabei monumentelor a creat mijloacele necesare precizării celor două principale linii pe care va continua evoluția arhitecturii în secolul al XVIII-lea. Una dintre aceste linii, cea a monumentelor realizate cu mijloace materiale modeste — preluată de mica boierime, de pătura tîrgoveților și, apoi, chiar de țărănimea liberă — va cunoaște o deosebit de interesantă și caracteristică evoluție, ce va constitui cel mai de seamă fenomen al întregii arte românești din secolul al XVIII-lea. Cealaltă — a monumentelor de cult somptuoase — continuată încă de marea boierime și, în foarte mică măsură de domnie, se va menține doar scurtă vreme și va dispărea treptat, către sfîrșitul secolului (pe măsură ce se va stinge în sînul acestei pături sociale sentimentul religios, în forma lui medievală), nu însă fără a fi dat, din cînd în cînd, opere de o reală valoare artistică.

Evenimentele politice care au urmat morții lui Brîncoveanu nu au avut consecințe imediate în viața satelor și tîrgurilor, iar transformările economice și sociale (singurele care puteau influența evoluția arhitecturii din cuprinsul acestora) s-au produs, în această primă jumătate a secolului al XVIII-lea, treptat, astfel că, de aici înainte, de repere cronologice precise nu mai poate fi vorba.

Scanned with OKEN Scanner

Viața tîrgurilor se resimte de pe urma încadrării lor, tot mai marcate, în aria comerțului otoman și atîta vreme cît această situație va dura, ele vor cunoaște o evoluție așa de lentă, încît — la prima vedere — dă impresia unei stagnări. Treptat, în cuprinsul lor, aspectele orientale se vor înmulți, fără să poată însă înlocui total pe cele autohtone, tradiționale, asemănătoare celor sătești.

Nici la această vreme — și nici mai tîrziu chiar — de vreo preocupare urbanistică nu poate fi încă vorba: pe ulițele întortocheate și podite cu lemn ale tîrgurilor (cum ni le arată descrierile contemporane și unele planuri ridicate la începutul secolului al XIX-lea) se înșiruiau clădiri, adesea încă puțin diferențiate — atît ca material de construcție și ca dispoziție, cît și, de cele mai multe ori, ca aspect — de cele sătești, despărțite de întinse « curți » ale boierilor, simple replici la oraș ale reședințelor de la țară ale acelorași. Negustorii mai avuți — fie că erau proveniți din mica boierime, fie că reușiseră să-și cumpere ranguri, împreună cu scutirile corespunzătoare acestora — imitau, în măsura dorinței lor de lux, felul de trai al boierilor din protipendadă și, ca urmare, luau ca model pentru locuințele lor casele boierești. Cîteva exemplare de la începutul secolului trecut (și nu dintre cele mai luxoase) — casa Melik din București, casa Hagi Prodan din Ploiești, (fig. 25—26) ne permit să recunoaștem cîteva din trăsăturile caracteristice ale unor asemenea locuințe: indiferent de plan, nelipsit era cerdacul, cu stîlpi de lemn, împodobit cu sculpturi și traforuri ce constituiau aproape singura decorație exterioară, iar adesea întîlnit era « sacnasiul », încăpere amintită pentru prima oară încă pe vremea lui Constantin Brîncoveanu, dar devenită tot mai obișnuită pe măsura răspîndirii la noi a modelor orientale. În interior, predomina decorația în stuc, restrînsă însă numai la tavane — pereții fiind, în genere, acoperiți (după aceleași mode orientale) cu covoare, șaluri și scoarțe — și care, deși lucrată adesea de meșteri ardeleni, vădea totuși și ea, în ornamentică, legăturile tot mai strînse cu lumea musulmană. Casele de tîrgoveți, negustori sau meșteșugari — fie că erau construite în paiantă, fie că erau de cărămidă — aveau planuri simple (două sau patru camere, cu accesul din același culoar median, perpendicular pe fațada principală) și erau cu mult mai puțin decorate în interior, asemănîndu-se cu cele țărănești actuale prin prezența cerdacului cu stîlpi de lemn, adesea ciopliți în formă de coloane, cu capitele la care volutele ionice se alăturau unor motive tradiționale, orientale, sau de pură fantezie.

Clădirile de interes obștesc rămîn aceleași ca în veacul precedent, căci nu numai în felul de viață al tîrgoveților, ci nici în organizarea tîrgurilor nu se produseseră schimbări care să ceară apariția unor noi tipuri de construcții. În București și în tîrgurile mai însemnate, marile hanuri devin tot mai numeroase și ajung să concentreze între zidurile lor aproape întreaga activitate comercială de mai mare însemnătate. Grija pentru viața și avutul celor ce le locuiau — în trecere sau pentru o perioadă mai lungă — era principala preocupare căreia trebuia să-i răspundă complexul arhitectural, realizat după un tip de mult devenit tradițional pe o bună parte a ariei mediteraneene și în aproape întregul Orient apropiat și mijlociu.

Hanurile erau, ca și caravanseraiurile orientale, alcătuite din complexe de clădiri, dispuse într-un vast patrulater ce închidea la mijloc o curte menită să adăpostească trăsurile și căruțele. La origine, o asemenea incintă nu prezenta decît puține și înguste deschideri spre exterior

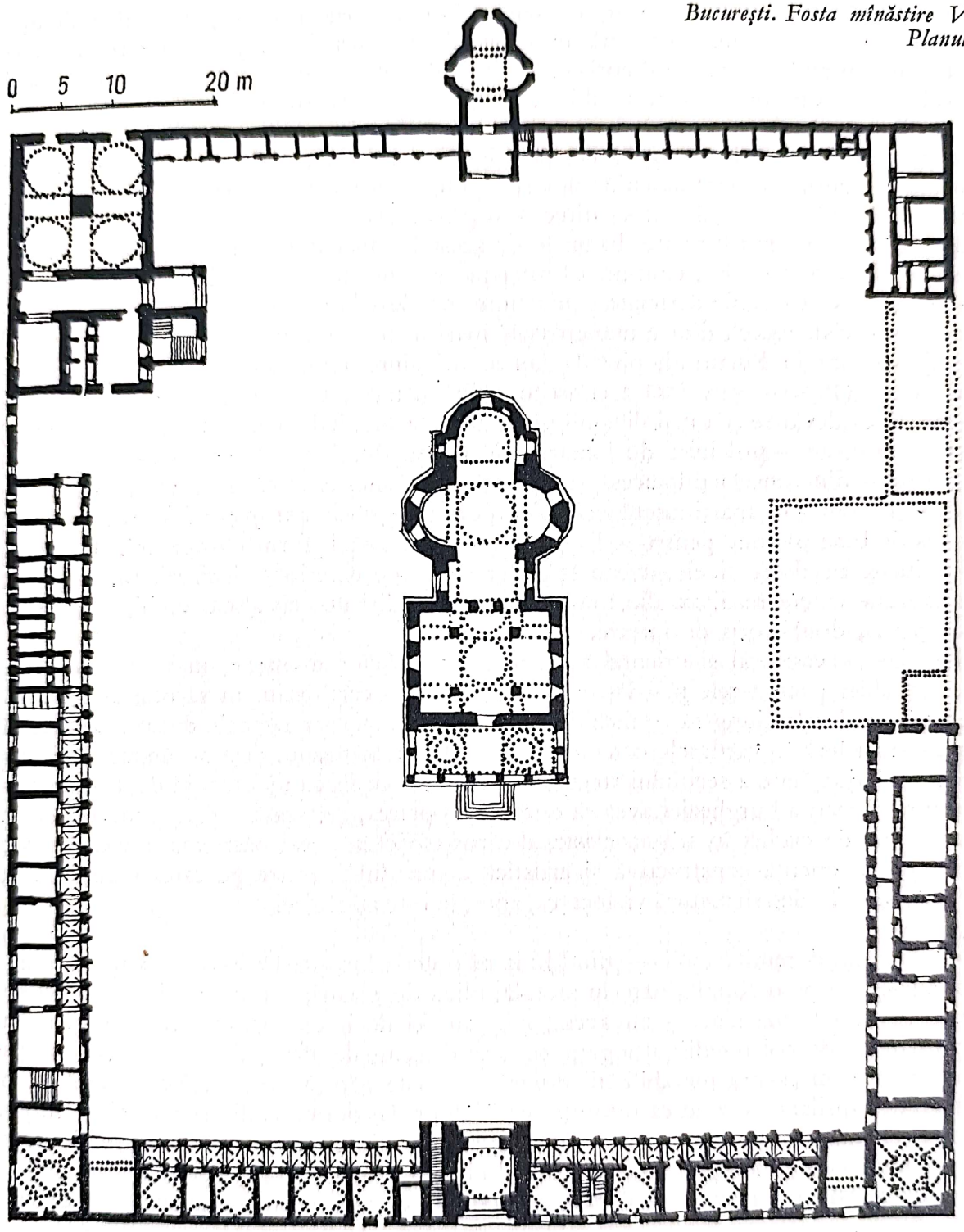
Scanned with OKEN Scanner

(întocmai ca fortificaţiile vremii, cu care se asemăna în numeroase privinţe), accesul în interiorul ei fiind asigurat de o singură poartă, dominată de un turn de strajă şi care se închidea de la lăsarea nopţii pînă la revărsatul zorilor. Clădirile din jurul curţii erau construite pe mai multe nivele, dintre care primul era, de obicei, ocupat de beciuri, de grajduri, sau de «bolţi» (prăvălii, ateliere, uneori şi magazii), iar cele superioare (unul sau chiar două) de camere de locuit ce-şi aveau intrarea înspre galeriile, pe stîlpi sau coloane, ce înconjurau curtea. Mai tîrziu, în unele cazuri, numărul deschiderilor spre interiorul incintei va creşte şi, nu o dată, «bolţile» şi prăvăliile vor căpăta acces direct dinspre exterior, vechile lor intrări prin curte fiind zidite. Ruinate şi transformate, hanurile de acest fel au dăinuit pînă în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cînd preţul mare pe care ajunseseră să-l dobîndească terenurile urbane a făcut ca ele să fie dărîmate şi înlocuite, fie de edificii publice, fie de construcţii cu caracter comercial. Astfel, dintre numeroasele mari hanuri ce funcţionau încă la începutul secolului al XIX-lea în Bucureşti, pînă la noi a mai ajuns unul singur din nefericire — hanul lui Manuc (1808) — care însă a constituit, dintru început, o excepţie printre hanurile bucureştene. Într-adevăr se ştia mai dinainte că el înlocuia un alt han mai vechi (ars în 1804) iar cercetările recente — prilejuite de lucrările de restaurare, încă în curs — au dovedit nu numai că o parte din construcţiile acestuia fuseseră refolosite, ci şi că între ele se aflau clădiri încă şi mai vechi — ce aparţinuseră cîndva curţii domneşti din apropiere («Curtea veche») — îndeajuns de bine păstrate pentru a li se putea reda astăzi forma originară. Camerele de locuit, situate pe două nivele, aveau largi ferestre spre exteriorul incintei, care — drept urmare a faptului că era rezultată din îmbinarea unor clădiri noi cu altele vechi, — avea, în mod excepţional, două porţi de intrare.
Aspectul variat — cvasirural şi oriental totodată — al oraşelor muntene nu va ajunge să se schimbe, nici chiar pentru cele mai însemnate dintre ele, decît tîrziu, în secolul al XIX-lea cînd, treptat, ceardacele ajung să se închidă prin «geamlîcuri», iar faţadele dinspre stradă, să alcătuiască — mai întîi în cartierele comerciale — un front continuu, deşi nu unitar. Mai ales în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, tendinţa din ce în ce mai rapidă de «occidentalizare» a întregii vieţi a burgheziei avea să ducă la adoptarea, pe scară largă, a unor modele (de a doua mînă) de clădiri în stil neoclasic, al căror aspect nu mai păstrează aproape nimic din zestrea de experienţă constructivă şi artistică a trecutului, zestre pe care, numai tîrziu, «şcoala românească» de arhitectură va încerca, apoi, să o revalorifice.

După Brîncoveanu, domnii vremii — ştiind bine că funcţia lor este limitată în timp şi considerînd-o, adesea, ca pe o simplă luare în arendă, plină de riscuri, a unor venituri ce puteau şi trebuiau să fie cît mai mari — nu aveau nici un fel de interes să mai cheltuiască averi pentru construirea de noi reşedinţe bogate, ce n-ar fi făcut, de altfel, decît să atragă atenţia demnitarilor otomani asupra rentabilităţii domniei şi să le stîrnească astfel lăcomia. Doar în 1775, Alexandru Ipsilanti, văzînd că reparaţia vechiului palat domnesc din Bucureşti — Curtea Veche, căci cel construit de Brîncoveanu era încă şi mai ruinat — ar fi costat mai mult decît construirea unuia nou, hotărăşte să zidească un altul. «Curtea Nouă», începută în 1775 şi terminată în anul următor, nu era — după părerea străinilor care au văzut-o — un edificiu frumos

Scanned with OKEN Scanner

București. Fosta mînăstire Văcărești.
Planul incintei



Scanned with OKEN Scanner

cu toate cele patru scări și trei foișoare pe care știm că le-a avut. Faptul s-ar putea datora și schimbării echipei de meșteri zidari, în chiar cursul lucrului, schimbare datorată, în bună parte, zgîrceniei domnului. Arsă la 25 decembrie 1789 (de unde și numele de « Curtea Arsă », sub care este îndeobște cunoscută), refăcută în 1798—99, devastată în 1801, greu încercată de cutremur în 1802, distrusă din nou și definitiv, de incendiu, în 1812, ea nu mai poate fi cunoscută azi decît indirect, din izvoare și parțial, prin rămășițele beciurilor de cărămidă frumos boltite de echipa de ardeleni ce începuseră lucrările. Dar în afară de această construcție — a cărei scurtă istorie este caracteristică pentru viața orașelor noastre în acea vreme — nu se poate vorbi decît doar de unele « case domnești », simple pavilioane de odihnă și distracție, zidite în marginea Bucureștiului.

Reședințele de la țară ale latifundiarilor se adaptează — începînd de pe la mijlocul secolului al XVIII-lea — noilor condiții de viață create de incapacitatea domniei de a asigura liniștea față de bandele prădătoare din afară și de manifestările, din ce în ce mai active, ale luptei împotriva abuzurilor domniei și marilor boieri. « Curțile » boierești construite (sau numai reconstruite) în această vreme sînt înconjurate de ziduri de apărare, ca de pildă acelea de la Tătărești (terminată în 1798) și de la Leordeni (reconstruită pe la 1806). La fel se procedează chiar la reședințe mai vechi, ce nu avuseseră pînă atunci decît simple îngrădiri de lemn sau de zid. La Goleștii amintiți mai sus, de pildă, incinta construită pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea avea un foișor de strajă deasupra porții iar la colțuri turnuri prevăzute cu guri de tragere pentru tunuri. Se înțelege că astfel de vaste (și deci scumpe) construcții nu erau la îndemîna oricui: chiar apărarea lor era costisitoare, căci cerea un mare număr de oameni bine înarmați și instruiți, fără însă a oferi o siguranță corespunzătoare cheltuielilor. Ele nu puteau rezista cu succes unor atacuri mai puternice și, cît de cît, bine coordonate, cum totuși erau uneori cele ale bandelor de răsculați ce pătrundeau în țară din Imperiul Otoman.

Cea mai des întîlnită formă de fortificare a reședințelor boierești de la țară era însă, în această epocă, o alta, destinată să pună la adăpost, cu mijloace puține și pentru scurt timp, viața stăpînilor. « Cula » — de origine orientală (cum o arată, de altfel și numele: « Kulé », turcește = turn) — ajunsă la noi prin Balcani este o locuință cu împărțire și dimensiuni ce diferă după posibilitățile proprietarului, construită pe un plan cît mai adunat și avînd, de obicei, două sau chiar mai multe nivele, cu comunicațiile între ele numai prin interior. Ceea ce o caracterizează este reducerea la minimum a deschiderilor de la nivelele inferioare: o singură ușă, solidă și care poate fi repede și țeapăn baricadată; la parter și primul etaj, ferestre reduse la simple metereze, dispuse și orientate astfel încît prin ele să se poată trage cu cît mai mult efect asupra atacatorilor. Numai la ultimul nivel, un pridvor pe stîlpi, « foișorul », permite supravegherea (și eventual semnalizarea) pînă departe. Nu mai era vorba în acest caz decît de a pune la adăpost persoana proprietarului și avutul lui în bani și obiecte de preț, pe durată de cîteva ore, pînă putea veni ajutorul. Asemenea construcții — destul de numeroase odinioară, destul de puține azi — se întîlnesc pe o arie ce cuprinde toată Oltenia și vestul Munteniei (adică tocmai părțile în care lupta de clasă s-a manifestat, în această vreme, mai activ). În cuprinsul lor, arta este destul de slab

Scanned with OKEN Scanner

reprezentată, dat fiind că însuși scopul lor era, în primul rînd, utilitar. Totuși și aci întîlnim, uneori, tavane și bolți împodobite cu stucaturi și — la stîlpii pridvorului — ciubuce simple (la cei de zid) sau sculpturi ori crestături (la cei de lemn). Este evident că asemenea construcții — dintre care cele mai cunoscute sînt cele de la Măldărești (fig. 27), cea de la Almaj, de la Broșteni, Șiacul, Groșerea (toate în Oltenia) și cea de la Furnicoși (în Muntenia) — erau destinate să reziste nu atît marilor bande prădalnice venite din sudul Dunării, cît mai ales cetelor mai puțin numeroase de haiduci.

Avantajele de simplicitate și de siguranță pe care le oferea acest tip de locuință întărită au făcut ca — în aceste vremuri nesigure, și, prin imitație, chiar mai tîrziu — el să fie adoptat și de micii proprietari de moșii, ba chiar, uneori, și de țăranii liberi mai avuți. Totuși, în unele cazuri, chiar locuințele unor boieri de seamă rămîn fără elemente de fortificare, acestea apărînd însă la bisericile din imediata apropiere, ca de pildă la cea din Preajba, căreia, în 1778, i se aduc amenajări («foișor» deasupra pridvorului, metereze în cvadrilobi, la clopotnița de pe pronaos etc.) (fig. 23—24) ce constituie adaptări, pe cît se pare mai tîrzii, la noile condiții. Clopotnițele de pe pronaosul unor astfel de edificii capătă acum și rolul de turnuri de supraveghere și sînt prevăzute, adesea, cu camere de locuit pentru pîndari, ca de pildă la biserica de curte din Vădeni, sau chiar la mînăstirea Jitianu (în ambele cazuri amenajările sînt net ulterioare construcției). Ceva mai mult, asemenea transformări apar nu o dată chiar la unele biserici din orașele mai mici (ca la Șubești, în Cîmpulung) ceea ce arată că viața era aproape tot atît de puțin sigură în cuprinsul tîrgurilor, ca și în sate sau la «curțile» boierești mai izolate.

Toate aceste observații ne arată în ce măsură se schimbaseră, în secolul al XVIII-lea, condițiile de viață și ne explică pentru ce, la clădirile laice, de o continuare și dezvoltare a stilului adoptat la curțile brîncovenești nu putea fi vorba. «Noul stil» nu persistă și nu evoluează decît doar în domeniul construcțiilor religioase.

Mai ales în primele decenii de după moartea lui Brîncoveanu, apar, într-o serie ce continua ctitoriile bogat împodobite ale acestuia, destul de numeroase edificii sau complexe de arhitectură religioasă, datorate nu atît domniei însăși, cît unor ierarhi sau clerici mai avuți și unor mari boieri. Astfel, mitropolitul Antim Ivireanul întemeia în București frumoasa și bogata mînăstire ce-i poartă numele — destinată să adăpostească o tipografie și o bibliotecă — desfigurată astăzi, mai mult poate decît de distrugerile vremii, de reparațiile, adaosurile și transformările ce i-au fost aduse începînd din mijlocul secolului al XIX-lea. Boierii Cretzulești zideau, între 1720 și 1722, biserica bucureșteană ce le poartă și azi numele, iar Ioanichie arhimandritul zidea mica biserică — înălțată în 1724 și modificată radical, cu patru ani mai tîrziu, chiar de către ctitor — Stavropoleos (fig. 21-22), destinată a servi drept lăcaș de cult al hanului cu același nume, ale cărei venituri erau închinate unei mănăstiri din Pogoniana, patria întemeietorului. Complexul arhitectural cel mai de seamă al primei jumătăți a secolului al XVIII-lea rămîne însă cel al mînăstirii Văcărești, ultima dintre marile ctitorii domnești din Țara Românească.

Scanned with OKEN Scanner

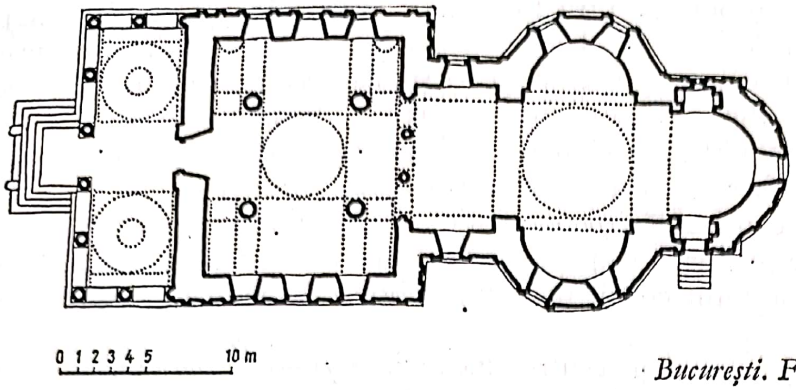
Întemeiată de Nicolae Mavrocordat (domn al Țării Românești între 1715—16 și 1719—30), mănăstirea Văcărești, începută în 1716 și sfințită abia în 1724, a fost concepută ca un însemnat centru de cultură ortodoxă, dotat cu tipografie și cu o școală grecească ce beneficia de cea mai bogată dintre bibliotecile din sud-estul Europei, cea a domnului însuși. Incinta formează un dreptunghi (circa 100×120 m), având în axul longitudinal, pe latura de vest, turnul-clopotniță — pe sub care se face intrarea — iar pe cea de est, un paraclis (la etaj). Pe trei dintre laturi (nord, vest și sud) se înșiră clădirile monastice — chilii (boltite), stăreție, bucătării etc. — dispuse pe două nivele (parter și etaj, sau pivnițe înalte și parter) și legate între ele prin galerii deschise, înspre interiorul curții, pe coloane bogat împodobite, legate prin arce trilobate.

Biserica mare a mînăstirii (fig. 28), așezată în centrul incintei, reia — cu modificări mult mai importante decît la Hurezi — planul bisericii mînăstirii Argeșului. Și aci (p. 56), ca totdeauna, principalele înnoiri se întîlnesc la pronaos. Dreptunghiular, cu lungimea transversală pe axul edificiului, acesta e boltit asemenea edificiilor în cruce greacă înscrisă, suprafețele dreptunghiulare dintre brațele crucii fiind acoperite cu semicilindri transversali. Pridvorul — cu planul în dreptunghi foarte alungit, dispus transversal pe ax — este de aceeași înălțime cu pronaosul și sprijinit de 10 coloane canelate. De astă dată, cele două mici turle ce se înalță, la monumentul model de la Argeș, pe colțurile vestice ale pronaosului și la care se renunțase la Hurezi, încununează, despărțite de un foarte larg arc, pridvorul. Urmarea acestei dispoziții este că, văzut din exterior, și în special dinspre nord sau sud, edificiul dă impresia unei juxtapuneri de construcții, corespunzătoare, fiecare în parte, cîte unuia dintre compartimentele interiorului, impresie ce nu corespunde, de altfel, realității, căci — despărțirea dintre naos și pronaos făcîndu-se aci, ca la monumentul model, prin arcade pe coloane — interiorul se bucură totuși de o perfectă unitate.

Astfel, reușita artistică a edificiului nu mai este deplină, el rămîne impunător ca dimensiuni, uluitor prin bogăția decorației sculptate, comparabilă doar cu a prototipului de la Argeș (dar realizată folosindu-se cu totul alte motive și tehnici), fără a se bucura însă de reala monumentalitate a acestuia. Ctitoria lui Nicolae Mavrocordat marchează, astfel, punctul limită al unei evoluții, punct dincolo de care n-ar fi putut începe decît decadența.

Într-adevăr, cînd în 1764 episcopul de Rîmnic Grigore Socoteanu a voit să înalțe, în orașul său de reședință, biserica Toți Sfinții (p. 35), meșterul învățat pe care l-a folosit a încercat să realizeze un edificiu ce ar fi trebuit să îmbine concepția originală a bisericii sf. Gheorghe din Pitești, cu o bogată decorație inspirată de aceea a ctitoriei lui Neagoe. Dacă realizarea tehnică este remarcabilă, reușita artistică este departe de a o egala: cele trei turle, înălțate pe baze foarte înalte, sînt prea firave; registrele fațadelor egale între ele și despărțite printr-un brîu gros, decorat cu un motiv vegetal puternic reliefat, sînt ritmate de panouri înguste (dreptunghiulare în cel de jos și terminate în semicerc în cel de sus) delimitate de toruri subțiri, verticalele concordînd de la un registru la celălalt. Toate acestea marchează desigur încercarea constantă de a accentua verticalitatea, fără succes însă căci, tocmai exagerarea pe care o vădesc face ca monumentul să rămînă masiv, încununat de turle ce formează un grup stingher, împodobit cu o decorație frumoasă în sine (ce continuă linia trasată de monumentele brîncovenești

Scanned with OKEN Scanner



București. Fosta mînăstire Văcărești. Planul bisericii

de la începutul veacului), dar insuficient integrată ansamblului arhitectural. Se simte, evident, faptul că meșterul era învățat și că a gîndit cu grijă monumentul: știind, de pildă, că edificiul va fi privit mai ales dinspre est (de pe marele drum ce parcurge orașul) și nu dispre vest, ca prototipul de la Argeș, el a dat celor două turle de pe pronaos o răsucire în sens contrar celei a turlelor torse ale modelului; dar el nu pare să fi înțeles că acolo răsucirea era necesară pentru a evita un supărător efect optic ce nu se produce decît numai atunci cînd ambele turle sînt văzute deodată și în prim plan, ceea ce, la monumentul pe care l-a conceput el și care urma a fi privit dinspre est, nu se poate întîmpla niciodată. Astfel, oricît de învățat, și oricît de atent în a reproduce diferitele elemente pe care le-a împrumutat de la modelele ce l-au inspirat, meșterul de la Rîmnic nu se dovedește suficient de artist pentru a compune, cu ajutorul lor, un monument unitar, bine echilibrat ca volume și care să vădească o deplină concordanță între acestea și decorația ei bogată. Dar vina nu este numai a lui, ci a întregii epoci: arta compoziției arhitecturale pare a fi fost pierdută de meșterii vremii, și dacă totuși vom mai întîlni monumente reușite, faptul nu se datorează capacității de creație a acestor meșteri, ci îndemînării cu care ei știau să adapteze cazurilor speciale niște modele devenite aproape șabloane. De aci înainte, pînă la apariția neoclasicului, nu vom mai avea a face cu înnoiri în ce privește tipul și structura edificiilor de cult, nici măcar prin încercări de a aplica unor structuri mai vechi o decorație nouă și nici măcar — ca la ctitoria lui Socoteanu din Rîmnicul Vîlcea — de a combina structura și decorația unor mai vechi modele diferite. Reușitele artistice ale acestui final de serie — ca, de pildă, cele de la Brădeștii Bătrîni (1751), Balamuci (1752) (fig. 29) și Scăueni (1792—1803) — se datorează bogăției unei decorații care, dacă prin folosirea «formulelor» de mult consacrate, reușește să fie pe deplin concordantă cu volumele prezentate de tipuri de edificiu bine cunoscute și îndelung folosite, nu mai vădește o reală capacitate de creație.

Dacă șirul somptuoaselor ctitorii domnești, boierești sau datorate marilor prelați se termina astfel, seria ctitoriilor mărunte — ce adaptau, prelucrau și dezvoltau înnoirile apărute la bisericile brîncovenești mai modeste — a continuat, prilejuind apariția unora dintre cele mai de seamă creații artistice din întreaga artă medievală românească.

Scanned with OKEN Scanner

După moartea lui Nicolae Mavrocordat (1730) condițiile în care avea să se desfășoare în Țara Românească activitatea de construire a edificiilor de cult vor ajunge să fie cu totul diferite de cele de pînă atunci. Lipsiți de prestigiu peste hotare și chiar înăuntrul țării; preocupați să satisfacă, în scurtele răstimpuri în care apucau să dețină scaunul, exigențele crescînde ale Porții și propriile lor interese, domnii fanarioți — adesea străini și totdeauna înstrăinați — se arătau foarte puțin doritori să cheltuiască sume importante pentru construirea de edificii religioase. Marilor boieri le reveniseră, o dată cu întinsele latifundii de care ajunseseră să dispună prin moștenire, cumpărare sau uzurpare, și rolul de ctitori ai numeroaselor lăcașuri de cult familiale sau situate pe moșiile lor, iar obligațiile ce decurgeau din acest rol erau — acum, într-o vreme de tot mai gravă criză economică, — deosebit de împovărătoare, astfel încît numărul ctitoriilor vechi, ajunse în sărăcie, era din ce în ce mai mare. Îngrijorată nu de soarta acestora, ci de faptul că pentru ajutorarea lor trebuia să intervină, ea însăși, cu scutiri și oboroace, domnia a interzis, în repetate rînduri întemeierea unor mănăstiri noi — a căror înzestrare, de altfel, nu făcea decît să sporească numărul bunurilor de mînă moartă, de pe urma cărora nu mai putea trage nici un fel de venit — recomandînd repararea și întreținerea celor vechi. Nici autoritatea bisericească — încăpută și ea pe mîna unor străini tot mai dornici de a se îmbogăți pentru a-și putea ajuta conaționalii aflați în Imperiul Otoman și prea puțin interesați, în fond, de viața religioasă a poporenilor, pe care pretindeau că ar călăuzi-o — nu arăta vreun deosebit zel pentru construcțiile religioase de la noi.

Față de tot mai accentuata dezinteresare a păturilor conducătoare, mai întîi mica boierime, apoi tîrgoveții și, în sfîrșit, obștiile țărănești — libere sau chiar aservite — încă puternic dominate de concepția teologică, se văd acum silite să ia asupra lor rolul de ctitori. Pentru aceste pături sociale, construirea unui monument de cult nu corespundea numai unor nevoi încă adînc resimțite, ci era, în același timp un mijloc de culturalizare (la nivelul vremii și la acela al propriilor posibilități materiale) și totodată un chip de a-și marca poziția pe care înțelegeau să o ocupe în societatea vremii. Iar cum, pentru a face față sacrificiilor materiale — deosebit de însemnate — pe care o asemenea afirmare le cerea, erau trebuitoare eforturile unei întregi colectivități (familiale, de breaslă sau de obște), realizarea unei construcții religioase era, totodată, și un prilej de afirmare a solidarității acesteia.

În această situație, ctitoriile boierimii mari și chiar mijlocii — de obicei biserici de curte, mai rar modeste schituri sau lăcașuri înălțate pentru nevoile țăranilor de pe moșiile lor — apar din ce în ce mai rar și sînt realizate cu mijloace din ce în ce mai modeste; tipurile de edificiu rămîn cele din trecut, plastica fațadelor se menține arareori pe linia tradițională căci, în genere, tendința de simplificare se accentuează, spațiile lăsate libere în vederea împodobirii cu zugrăveală tinzînd să cuprindă aproape întreg întinsul suprafețelor. Decorația sculptată — tot mai puțină și realizată într-un relief tot mai plat — continuă a folosi, pentru împodobirea ancadramentelor de uși și de ferestre, motivele vegetale ce se răspîndiseră în epoca precedentă, acum însă mereu mai simplificate (nu însă și mai stilizate).

Cît privește edificiile de cult ai căror ctitori aparțineau claselor mai puțin avute, ele prezentau o încă și mai mare simplificare a procedeelor tehnice, a plasticii fațadelor și a decorației sculptate. Tipurile de edificiu — în diferitele lor variante — sînt, ca și procedeele de construcție sau de

Scanned with OKEN Scanner

împodobire, tot cele întîlnite, în aceeași vreme, la ctitoriile boierimii mari și mijlocii, căci tendința de afirmare în viața societății de care erau însuflețite aceste pături sociale cerea ca, măcar în ce privește aspectul, monumentele lor să nu se deosebească prea mult de celelalte. Atîta doar că, la o cercetare mai atentă, se poate lesne observa că totul a fost realizat, nu numai la o scară mai modestă, ci și cu mijloace mai puțin costisitoare. Ținînd seama de toate acestea, se poate lesne înțelege că, pentru istoricul de artă, nu analiza atentă, monument cu monument, sau încercarea de a clasa pe tipuri și variante (prin stabilirea minimelor diferențe dintre ele) toate aceste opere de arhitectură, poate constitui principala preocupare, ci explicarea apariției lor, în așa de mare număr, tocmai într-o vreme în care condițiile economice erau atît de neprielnice.

Dorința de a-și înălța propriile lăcașuri de cult nu lipsise acestor pături puțin avute ale societății nici în secolele anterioare, dar realizarea, în zidărie, a unor asemenea edificii întrecea, pe atunci, cu mult posibilitățile materiale ale unei modeste familii boierești, ale unei bresle, sau ale unei obști de țărani liberi: proiectarea — totdeauna bine chibzuită, pentru fiecare caz în parte — a unui monument, cu folosirea judicioasă a procedeelor tehnice adecvate, constituia marea artă (și în bună parte și taina) doar cîtorva meșteri, formați printr-o îndelungată practică, solicitați peste tot și ale căror servicii nu puteau fi deci obținute decît cu însemnate sacrificii bănești. Chiar execuția proiectului cerea cunoscători ai unor meșteșuguri (fabricarea cărămizii, arderea și stingerea varului, amestecul mortarului) pe care locuitorii satelor, familiarizați cu arhitectura în lemn de multimilenară tradiție, nu le cunoșteau decît arareori. Amploarea tot mai mare pe care, în decursul secolului al XVII-lea a luat-o activitatea constructivă inițiată de domnie și de marea boierime a impus o tot mai largă răspîndire a cunoașterii meșteșugurilor legate de construcție, iar înlocuirea proiectării totdeauna raționate a edificiilor cu aplicarea tot mai frecventă a unor formule tehnice simplificate a putut duce și la înmulțirea numărului constructorilor, acum desigur mai puțin savanți, dar excelenți meșteșugari. În sfîrșit, realizarea decorației cu mijloace modeste — ciubucărie în tencuială și zugrăvirea suprafețelor plane ale fațadelor — avea, la rîndu-i, să contribuie la popularizarea unui meșteșug ce fusese odinioară apanajul doar cîtorva, precum și la posibilitatea de a realiza, cu resurse materiale infinit mai mici decît cele sacrificate odinioară de domnie și boierime pentru marile ei ctitorii, monumente de cult reușite, durabile și foarte puțin diferite de cele pe care le înălțau acuma chiar reprezentanții păturilor avute ale societății.

Ar fi zadarnic deci să căutăm o diferențiere a acestor opere ale unei arte și ale unui meșteșug din ce în ce mai popularizate, în funcție de rangul ctitorului, de faptul că ele au fost zidite din inițiativa unei colectivități de tîrgoveți, a unei obștii de țărani, sau a unei familii de clerici mărunți. Toate se aseamănă între ele în așa măsură, încît s-ar putea vorbi de un « stil popular» de tradiție brîncovenească, același sau aproape același pe tot întinsul țării, la sate și la orașe, în ctitoriile țăranilor, tîrgoveților sau micilor boieri. Desigur, prin însăși natura ei, arhitectura acestor monumente exprimă mai puțin pregnant decît pictura, de pildă, caracterul folcloric — mai mult mitologic decît de subtilitate teologică — al concepției despre lume pe care o moșteniseră de la veacurile precedente, păturile largi ale societății muntenești a vremii, concepție amintită în introducerea acestor pagini. În liniile și proporțiile lor dăinuie însă calitățile de

Scanned with OKEN Scanner

simplitate şi măsură ale monumentelor de arhitectură populară, îmbogăţite cu caracterele de ordine, de echilibru şi de ierarhie a formelor, pe care le vădesc cele mai de seamă creaţii ale arhitecturii feudale româneşti. Unitatea în realizarea artistică a oricărei opere se încadrează în unitatea stilistică a tuturor acestor monumente, dar în cadrul acestei din urmă unităţi, operele rămîn variate, fiecare dintre ele purtînd pecetea personalităţii artistice a celui sau celor care l-au realizat; ele contribuie astfel la unitatea de aspect a peisajului muntenesc şi, totodată, dau specificul local al fiecărui sat sau tîrg în parte [1].

Treptat, ideile noi ale revoluţiei burgheze din Franţa vor cuceri mica boierime şi, foarte curînd, populaţia tîrgurilor, pături sociale care — în condiţiile economice din primele decenii ale secolului al XIX-lea — tindeau să constituie o burghezie. Deismul, dominanta pe plan religios a noii ideologii, aducea după sine — la din ce în ce mai puţinele monumente religioase ce se construiau acum în oraşe, precum şi în întreaga operă de reparaţii şi reconstrucţii întreprinsă de domnii regulamentari, sincer doritori de occidentalizare — adoptarea sau numai imitarea stilului neoclasic, în ale cărui forme se manifesta noua ideologie. Adusă de meşterii de la oraş — adesea străini — moda neoclasică alunga astfel înainte de mijlocul secolului, din ultimul lor refugiu de la sate, formele tradiţionale, acum depăşite, ale creaţiei arhitecturale a evului mediu.

Pictura

În veacul al XVII-lea pictura din Ţara Românească se îndreaptă către o nouă expresie stilistică, pregătită, în parte, încă din secolul anterior. Legătura cu arta postbizantină greco-athonită — prin tradiţionala filieră sud-balcanică — se păstrează prin intermediul artiştilor itineranţi, prin legăturile cu Athosul, prin intensa circulaţie din Balcani pînă în Rusia a icoanelor din şcoala cretană, « centrul creator cel mai important» din secolul al XVII-lea.

Această pătrundere a influenţelor din afară nu împiedică însă firul dezvoltării picturii Ţării Româneşti; zugravii români desfăşoară acum — ca şi constructorii — o vie activitate practică cu intensitate crescîndă, o artă care tinde să accentueze din ce în ce viziunea şi gustul local şi care va căpăta la sfîrşitul veacului al XVII-lea specificul unui stil propriu Ţării Româneşti. Stadiul actual al cercetărilor nu ne îngăduie încă să analizăm, în toată complexitatea lui, procesul de trecere de la pictura murală a veacului al XVI-lea la cea din prima jumătate a veacului

[1] O enumerare a tuturor acestor monumente ar fi cu neputinţă, ca şi o alegere a celor mai reuşite din punct de vedere artistic. Ne vom mulţumi deci cu enumerarea cîtorva exemplare mai bine păstrate şi mai cunoscute, astfel încît şirul lor să jaloneze întreg decursul secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale celui următor: biserica Scaune din Bucureşti (1715), a breslei măcelarilor; sf. Elefterie din Bucureşti (1747), ctitorie a lui Maxim Cupeţul; biserica Galbenă din Urlaţi (1760), a vel serdarului Urlăţeanu; cea din Pietroşiţa (1767), sf. Ştefan din Bucureşti (1768) şi cea din Calvini (1775), toate trei datorate boierimii mărunte; Preajba (1778) şi Şubeşti-Cimpulung (1779), amintite mai sus pentru elementele de fortificare; cele din Urşani (1805) şi Tîrgul Hurezi (1807) precum şi cea din Zăvideni, poate ultima care mai păstrează din plin, în secolul al XIX-lea, caracterele moştenite din cel precedent.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

următor. Frescele mînăstirii Arnota, cel mai important ansamblu bine păstrat din această perioadă, datează de la mijlocul veacului al XVII-lea (1644), tot astfel și ansamblul din pronaosul bisericii mînăstirii Plătărești (1649). Înnoirea vădită aci trebuie să se fi petrecut totuși mai devreme, în primele decenii ale veacului al XVII-lea. De aci înainte evoluția merge treptat și în etape, formele tradiționale menținîndu-se alături de înnoiri parțiale, în tot cursul acestui secol. Către sfîrșitul veacului al XVII-lea, meșterii autohtoni realizează într-o viziune unitară o artă cu trăsături proprii, a cărei vitalitate se menține și în secolul următor cînd, începînd de la mijlocul secolului al XVIII-lea, pictura religioasă se înnoiește simțitor sub impulsul unei sensibilități artistice hrănite acum precumpănitor în fondul viguros și nealterat al artei populare și marcînd în evoluția sa o ultimă etapă de înnoire stilistică.

Poziția artiștilor români se consolidează către mijlocul veacului al XVII-lea, numărul acestora crește atît de mult încît în a doua jumătate a secolului ei sînt în măsură să satisfacă nu numai cerințele curții domnești, dar și pe cele ale clientelei recrutate acum din toate straturile sociale. În formația noilor generații de zugravi experiențele trecutului joacă un rol încă important; ansambluri de pictură ca cele de la Argeș și Cozia își spun încă pentru multă vreme cuvîntul, mai ales în alcătuirea programelor iconografice.
Meșteșugul zugrăviei se deprindea prin practică, de la meșter la meșter, zugravul principal transmițînd ucenicilor săi cunoștințe de ordin teoretic și tehnic. Se știe că în veacul al XVII-lea și al XVIII-lea pictorii se ajutau de « erminii » ca și de cărțile de modele, pe care le întocmeau singuri (cum este cazul lui Stan zugravul și al lui Radu dascălul, în prima jumătate a secolului XVIII) și pe care le transmiteau de la zugrav la zugrav. De multe ori membri ai aceleiași familii practicau acest meșteșug din tată în fiu. Artiștii lucrau asociați, fie în grupuri mari, fie în formații mici limitate la colaborarea dintre meșter și ucenic. Deși despre vreo organizare oficială în bresle nu avem alte date pentru Țara Românească, decît la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, întîlnim mult mai de timpuriu echipe de zugravi, ce se mută, de la monument la monument, ucenici deveniți la rîndul lor meșteri și chiar conducători de grupe, avînd pe lîngă ei ajutoare și ucenici. Practica pe scară largă a picturii în asemenea condiții a dus la crearea, deși într-o formă neoficială, a unor « școli de zugrăvie» în jurul unui artist mai important. Acesta pare să fi fost cazul lui Pîrvu Mutu, acela al grupului meșterilor de la Hurezi (al căror șef a fost pentru un timp Constantinos) formă ce se va menține și în cursul veacului următor după cum vom vedea la episcopia Rîmnicului, la mînăstirile Căldărușani și Ciolanul, aceasta din urmă foarte cunoscută la începutul veacului al XIX-lea, în al cărei mediu, ca și în cel al unor zugravi ca Răducan de la biserica Marina din Cîmpulung-Muscel s-au format cîțiva dintre pictorii veacului al XIX-lea, Tattarescu sau Negulici de pildă.
Este evident că atari condiții de lucru s-au resimțit în calitatea operelor realizate, lucrări din care adesea lipsește unitatea stilistică, într-un același ansamblu marcîndu-se uneori puternic contribuția fiecărui artist în parte. Colaborarea meșterilor și repartiția lucrului pe specialități au dus cu timpul la delimitarea activității unora dintre zugravi, celor mai talentați revenindu-le executarea portretelor și a compozițiilor, pictarea draperiilor și a fondurilor rămînînd în sarcina celor mai puțin dotați. Fenomenul apare evident chiar în pictura bisericii mînăstirii Hurezi,

operă de şcoală domnească, ansamblu din cele mai caracteristice, şi se resimte încă în cursul secolului al XVIII-lea. Începînd de la mijlocul veacului al XVII-lea din rîndul acestor zugravi s-au ridicat cîţiva artişti de seamă, cum au fost Stroe din Tîrgovişte, Pîrvu Mutu, zugravul de curte al boierilor Cantacuzini, Hranite şi Iosif Ierodiaconul de la Hurezi, Ioan Ierodiaconul, Popa Gheorghe, iar la sfîrşitul veacului al XVIII-lea Manole şi Dinu din Craiova, Ilie din Teişani, Popa Mihai din Tîrgu Jiu, Matei zugravul, Radu diaconul din Cîmpulung şi mulţi alţii. Ultimii reprezentanţi ai unor centre artistice provinciale, ei practică pînă tîrziu o pictură care păstrează caracterele stilului brîncovenesc în care îşi fac însă loc, cu intensitate crescîndă, caracteristici ale artei populare din regiunea respectivă. Deosebirile dintre centre — zonele Argeş, Vîlcea, Craiova şi Ploieşti de pildă —, imprimă picturii româneşti coloratura unei arte cu caracter local.

Problema noii orientări a picturii Ţării Româneşti este complexă şi ar fi greu să se răspundă aci la toate întrebările pe care le pune. Nenumăratele refaceri aduse monumentelor în decursul ultimelor două veacuri, dispariţia unor ansambluri de primă importanţă, ca de pildă cel al mitropoliei din Tîrgovişte, al bisericii sf. Dumitru din Craiova, repictarea totală a bisericii mînăstirii Văcăreşti, ne pun în situaţia de a nu putea urmări în amănunt evoluţia acestei arte. Pe de altă parte numărul impresionant de mare al bisericilor de ţară şi oraş — păstrate din această perioadă — îngreuiază încă cercetarea integrală a ansamblurilor pictate. Nu s-a studiat decît sporadic rolul unui centru ca oraşul Tîrgovişte, unde, începînd din veacul al XVI-lea şi pînă în prima jumătate a veacului al XVII-lea, s-a desfăşurat o importantă activitate în domeniul artistic. Ştiri legate de numele unora dintre cei mai cunoscuţi artişti ai vremii — străini şi romîni — lasă să se vadă legăturile pe care aceştia le-au avut cu acest oraş, fapt pe care unii artişti ţin să-l menţioneze prin precizarea de «ot Tîrgovişte» adăugată numelor lor. Cîteva trăsături substanţiale cunoscute azi conturează caracterele specifice picturii medievale româneşti în ultima ei etapă de dezvoltare.

În ceea ce priveşte problema corelaţiei dintre iconografie şi izvoarele literare ale vremii este de subliniat faptul că în pictură se simte acum din ce în ce mai puternic şi mai direct influenţa textelor apocrife, hagiografice, legende etc., popularizate prin traduceri şi înmulţite prin tipar, difuzate atît în cercurile mînăstireşti, cît şi în popor. Aceste scrieri satisfăceau, prin conţinutul lor epic, gustul oamenilor vremii şi răspundeau la problemele ce frămîntau încă mintea acestora cum erau cele asupra sfîrşitului lumii sau asupra judecăţii de apoi.

Totuşi, cîteva elemente de bază cum sînt: contribuţia zugravilor autohtoni, menţinerea legăturii cu tradiţia artistică a veacurilor anterioare, intensele relaţii cu Athosul, rolul crescînd al literaturii hagiografice, datorită răspîndirii tiparului, transformarea portretului votiv cu caracter «aulic» în ample portrete de familie, dezvoltarea gustului pentru pictura narativă, începuturile unei picturi cu caracter istoric, amploarea pe care o capătă decoraţia florală, definesc viziunea nouă a acestei arte, viziune care se va amplifica şi dezvolta în tot cursul veacului al XVII-lea şi pînă în veacul următor.

Legătura cu trecutul se manifestă în special prin păstrarea tipurilor iconografice, atît în ansamblu, cît şi în interiorul fiecărei compoziţii în parte. Nici chiar în timpul domniei lui Brîncoveanu, cînd apar înnoiri evidente, trăsăturile fundamentale ale iconografiei tradiţionale nu se

Scanned with OKEN Scanner

pierd decît în măsura în care pătrund în pictura ortodoxă cîteva — puține de altfel — elemente specifice iconografiei catolice apusene. În menținerea acestei tradiții rolul Athosului ca centrul cel mai important al artei ortodoxe din Balcani trebuie să fi fost deosebit de însemnat. El trebuie însă mai îndeaproape cercetat.

Acum la îndemîna meșterilor, scrierile pline de amănunte pitorești asupra vieții sfinților, sînt transpuse amplu pe pereții naosului și pridvoarelor bisericilor veacului al XVII-lea și chiar ale celor din prima jumătate a veacului următor, (viața sfîntului Nicolae la biserica din Săcuiani, viața sfîntului Gheorghe la biserica Doamnei, viața sf. Ioan Botezătorul în paraclisul de la Hurezi, viața arhanghelului Mihail la biserica Stavropoleos ,a sf. Nestor la Brădet, a sf. Nicolae la schitul Lespezi), după cum tema judecății de apoi se generalizează pe peretele de răsărit al pridvoarelor. Pictura capătă astfel un rol larg moralizator și își subliniază treptat chiar o funcție de satiră socială.

Urmele de fresce cu caracter religios păstrate fragmentar în foișoarele caselor lui Matei Basarab, (Mînăstirea Dintr-un lemn) din prima jumătate a veacului al XVII-lea, cît și știrile documentare referitoare la scene istorice — azi dispărute — din pictura laică de la sfîrșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor (de ex. ansamblul dispărut de la Palatul Mogoșoaia) atestă o mai veche tradiție a împodobirii cu pictură a monumentelor de arhitectură civilă.

Zugravii din vremea lui Brîncoveanu dau dovadă de un simț de observație directă a vieții în decorul azi dispărut al palatului de la Mogoșoaia. Relatările cu privire la aceste picturi ne permit să luăm cunoștință dacă nu de stilul, cel puțin de tematica acestei opere în care artiștii au reprezentat cîteva imagini din cunoscuta călătorie la Adrianopole a domnului muntean. Dacă pierderea ansamblurilor de pictură brîncovenească cu caracter istoric, a căror amploare ne este cunoscută numai din relatările cronicarilor și ale călătorilor, ne pun în situația de a nu ne putea pronunța asupra valorii acestei arte, prezența frescelor istorice în pictura Țării Românești de la sfîrșitul veacului al XVII-lea și din veacul al XVIII-lea și interesul ce ele vădesc pentru arta profană, nu poate fi trecut cu vederea.

În reprezentarea tabloului votiv, portretul devine o preocupare de prim ordin pentru artiști. Întîlnim în cursul veacului al XVII-lea un interesant moment de trecere între două viziuni artistice diferite — cea tradițională a portretului «aulic» în care chipul apare realizat ca suma unor convenționiuni formale și cel cu caracter mai realist în care străbate treptat efortul de individualizare a figurii. Portretul își pierde treptat și în mare măsură semnificația simbolică și-și consolidează caracterul real. Tabloul votiv se izolează treptat de pictura din naos și se amplifică liber în pronaos. O trăsătură caracteristică a timpului este apariția portretului de familie, de grup numeros.

De aceeași nouă viziune a portretului laic trebuiesc legate și portretele meșterilor, semnificative pentru tendința de emancipare și totodată de afirmare a noii conștiințe artistice a pictorilor.

În preocuparea zugravilor veacului al XVIII-lea, grupurile de portrete ocupă un loc din ce în ce mai important. Pline de pitoresc și caracteristice pentru diversitatea categoriilor sociale pe care le reprezintă, acestea capătă uneori expresia unei picturi cvasipopulare. De la reprezentarea micii boierimi și a negustorimii în portul ei orientalizat, și pînă la reprezentarea țăra-

Scanned with OKEN Scanner

nilor în portul lor autentic, se poate urmări programul zugravilor de a rămîne cît mai aproape de realitate. Portretul oglindește din acest punct de vedere și modificările aduse de modă, dualismul dintre portul tradițional și îmbrăcămintea occidentală de pildă, care pătrunde în societatea românească încă din ultimii ani ai secolului al XVII-lea. În toate aceste opere, meșterii cu mijloace simple și într-o formulă adesea cvasițărănească au reprezentat figuri viguros desenate cu trăsături individualizate în care se recunoaște o categorie socială sau chiar unele trăsături psihologice.

Timid folosită în veacurile XIV—XVI, ca element de legătură între registrele mari ale picturii din interiorul monumentului, păstrînd, din punctul de vedere al originii motivelor, ecouri îndepărtate din ornamentica bizantină, decorația florală și geometrică dobîndește, începînd din veacul al XVII-lea, din ce în ce mai multă importanță. Variat, încă de la mijlocul veacului XVII, repertoriul de motive decorative se îmbogățește substanțial cu ornamente orientalo-musulmane și chiar persane, în difuzarea cărora ceramica și manuscrisele joacă un rol precumpănitor. Ajunsă în perioada brîncovenească, o dată cu localizarea acestor motive și cu integrarea lor în viziunea meșterilor autohtoni, ornamentul se îmbogățește cu împrumuturi din arta populară sau cu elemente noi, rezultate adeseori din stilizarea directă a naturii. De o luxuriantă bogăție, integrat organic în programul compozițional al picturii brîncovenești, decorul floral devine o trăsătură a acesteia. Dezvoltîndu-se treptat, ea depășește începînd din veacul al XVIII-lea spațiul pridvoarelor și trece pe fațadele bisericilor. Pe măsură ce viziunea artiștilor populari devine precumpănitoare, decorul exprimă, prin stilizare și colorit, viziunea sănătoasă și optimistă a creațiilor țărănești.

Acestei evoluții proprii picturii Țării Românești a veacurilor XVII și XVIII, îi corespunde un orizont intelectual mult lărgit. Contactul cu un număr mai variat și mai mare de domenii de cultură în care literatura joacă un rol de frunte, influența umanismului, legăturile directe sau prin intermediul lumii grecești cu arta Renașterii și a Barocului, legăturile cu Rusia, toate acestea dezvoltă gustul și schimbă viziunea artistică.

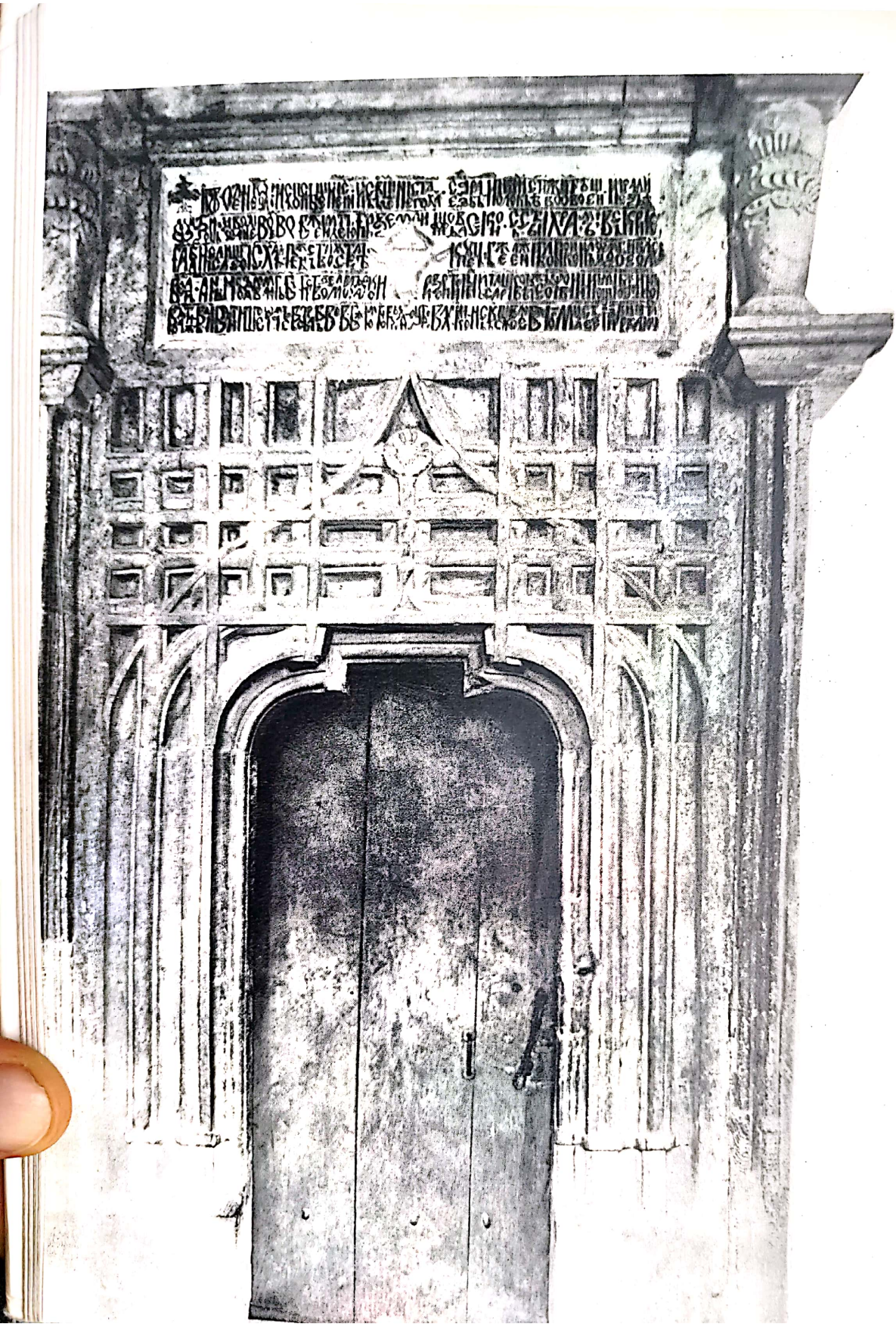
Trei sînt etapele importante prin care trece evoluția picturii muntenești în veacurile XVII—XVIII. Cea dintîi corespunde primei jumătăți a veacului al XVII-lea: atunci se face trecerea de la arta veacului al XVI-lea la cea a secolului următor. Este o perioadă de tranziție care culminează cu rodnica activitate din timpul domniei lui Matei Basarab (1632—1654). Cea de a doua etapă reprezintă epoca de înflorire a stilului brîncovenesc, arta cantacuzinilor și a domnului Constantin Brîncoveanu de la sfîrșitul veacului al XVII-lea și din primele decenii ale veacului al XVIII-lea. Urmează a treia și ultima etapă a picturii medievale românești: în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea. În această epocă în care pictura joacă un rol de frunte, în regiunile Argeș, Craiova și altele, care trebuiesc încă cercetate ca: Ploiești, București și Buzău, se dezvoltă o artă cu caractere populare, vie, vitală, constituind unul din fenomenele cele mai originale ale creației picturii romînești la finele evului mediu. Din prima etapă a picturii veacului al XVII-lea, frescele mînăstirii Arnota rămîn, după cum am spus, ansamblul cel mai important, (parțial repictat în 1703).

Scanned with OKEN Scanner

Analizată în detalii, pictura vădește coexistența unei legături încă trainice cu trecutul și afirmarea unor trăsături artistice noi.
Repartiția temelor rămîne tradițională. În altar Maica Domnului amintește de reprezentarea de la Stănești. Teoria de ierarhi înveșmîntați în feloane polistravion, ale căror ornamente de cruci și digame au căpătat un geometrism foarte accentuat, își păstrează caracterul arhaic. Iuda în *Împărtășirea apostolilor* repetă gestul reprezentat pentru prima oară în pictura bolniței Coziei. Pe pereții naosului decorul lasă să se vadă stilul nou, mai narativ și mai decorativ al picturii. În conca de sud este reprezentată o frumoasă *Anastasis* cu multe personaje care încarcă scena, atît de simplă în trecut. Privirea nu mai este atrasă aci de Isus ci de tînăra Evă, — vizibilă — din pricina hainei sale roșii, așa cum va fi reprezentată de aci înainte în pictura brîncovenească — și de grupurile dense, strălucitoare, care înconjoară episodul central. Astfel amplificată scena *Anastasis* va decora suprafețele vaste ale absidelor naosului bisericilor brîncovenești. *Nașterea* din conca de nord nu mai reprezintă o scenă simplă, în care scăldarea copilului, apariția magilor în vîrful culmii munților, păstorul singuratic îmbrăcat cu glugă și cojoc de blană, sînt simple elemente pitorești și izolate. Luxul de detalii vădește influența scrierilor apocrife și a legendelor populare legate de viața Maicii Domnului și a copilului Isus.
Accentul noului se vădește și în tratarea figurilor: chipurile monoton asemănătoare ale sfinților tind către o frumusețe adesea dulceagă. (fig. 31).
În scena *Deisis*, (fig. 30) ce ocupă o mare parte a spațiului din absida de miazăzi a naosului rezervat de obicei sfinților militari, chipurile nu mai păstrează nimic din solemnitatea celor de la Argeș. Trăsăturile lui Isus sînt scrise caligrafic, expresia îi este lipsită de majestate, un sfînt Ion inexpresiv își proiectează trupul ostenit pe fondul siniliu, presărat cu stele aurii. Umanizarea acestei scene indică deosebirea fundamentală față de pictura veacurilor anterioare. Un pronunțat simț al decorativului vădesc medalioanele din fine motive florale, (fig.32), care în pictura Țării Românești vor căpăta o remarcabilă amploare. Benzile, de un cărămiziu palid, nu mai separă firul narativ al temelor, ce-și desfășoară acum cursul într-un ritm potolit de compoziții aerate, de proporții mijlocii, bine dimensionate în raport cu arhitectura, cu personaje ce-și profilează siluetele pe fonduri de arhitecturi simple, tratate în linii mari. Gama coloristică nu este bogată dar pictural armonizată: albastrul cenușiu contrastează cu roșul grenat de un dinamism intens, trăsătură ce va deveni caracteristică paletei picturii brîncovenești. Tradiționalul verde măsliniu se armonizează cu roșul și violetul pastelat, înviorate de galbenul aureolelor ștucate. Alături de pictura religioasă remarcabilele portrete de ctitori păstrează din punct de vedere compozițional încă tipologia tabloului votiv al veacului precedent. Figura plină de prestanță a lui Matei Basarab și al Doamnei Elina — (fig. 33 și 34) (Arnota) sînt obținute din linii puține și esențiale. Prin autoritatea și expresivitatea dobîndită cu mijloace atît de simple, opera aceasta se numără printre cele mai remarcabile realizări ale genului din tot veacul al XVII-lea.
Trăsături de stil comune cu icoanele vechii tîmple semnate de zugravul Stroe din Tîrgoviște ne determină să atribuim acestuia picturile murale de la Arnota. Faptul nu este lipsit de semnificație; el justifică afirmația că pictura Țării Românești numără încă din prima jumătate a veacului al XVII-lea nume de pictori romîni, cu frumoase însușiri artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



1. Hierăşti.
«Casa de piatră», ruine.

2. Tîrgovişte.
Biserica Stelea.
Portal.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

3. Tîrgoviște.
Biserica Stelea.

4. Strehaia
Biserica mînăstirii.
Vedere dinspre vest.

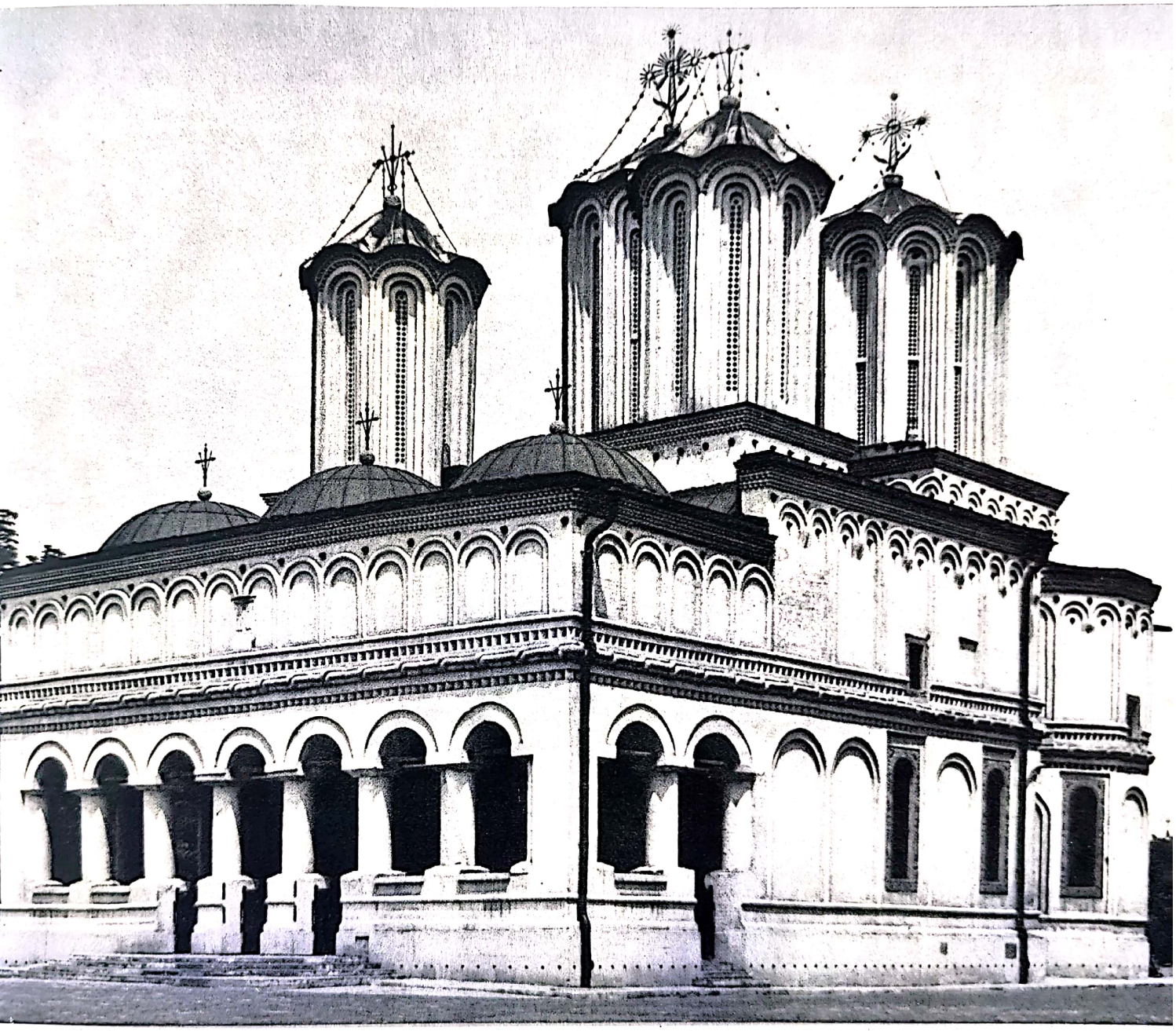
5. Strehaia.
Biserica mînăstirii
Vedere dinspre sud-est.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

6. Brebu.
Biserica mînăstirii.

Scanned with OKEN Scanner

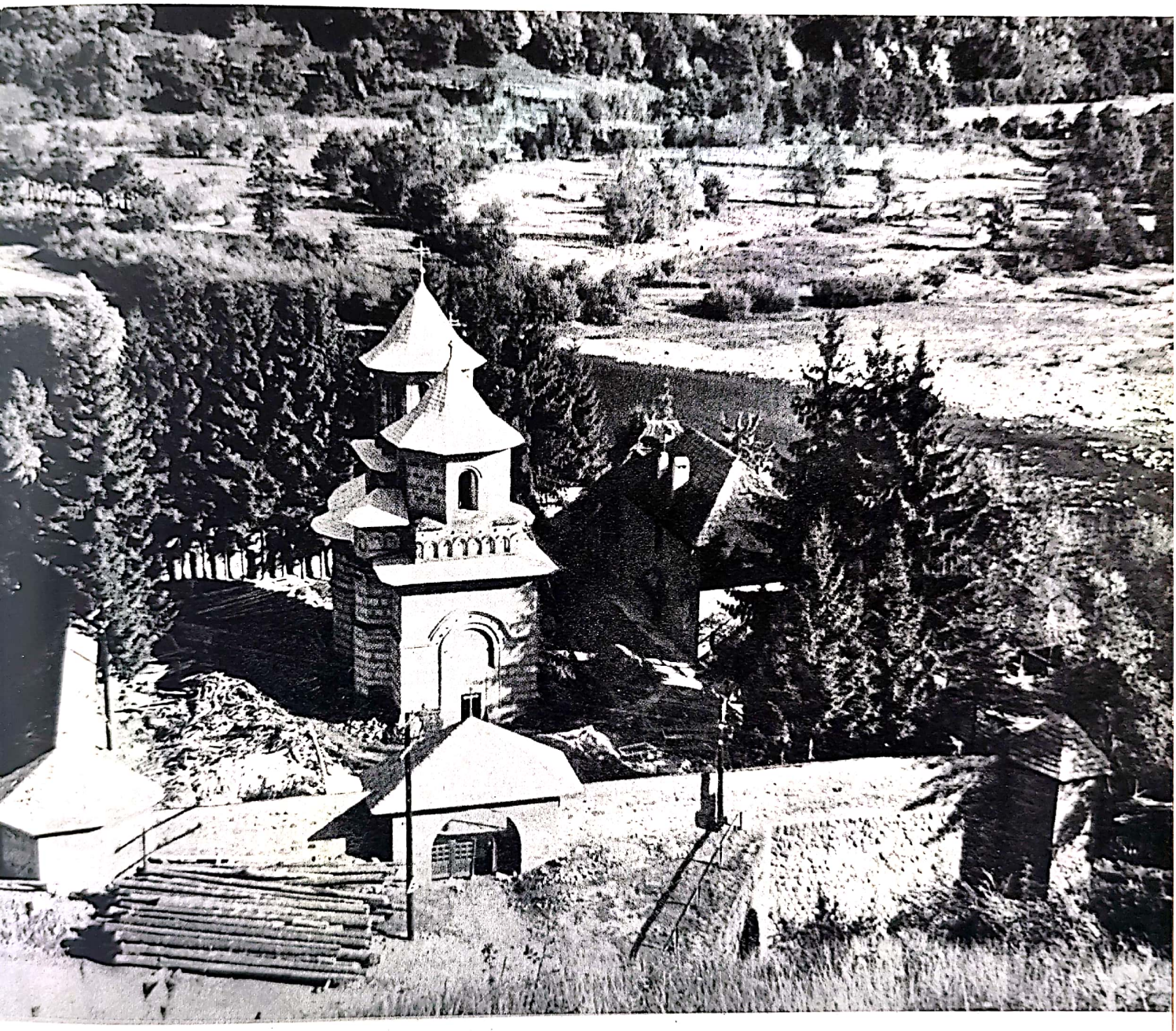


7. Bucureşti.
Biserica Patriarhiei

Scanned with OKEN Scanner

8. Piteşti.
Biserica Sfîntu Gheorghe.

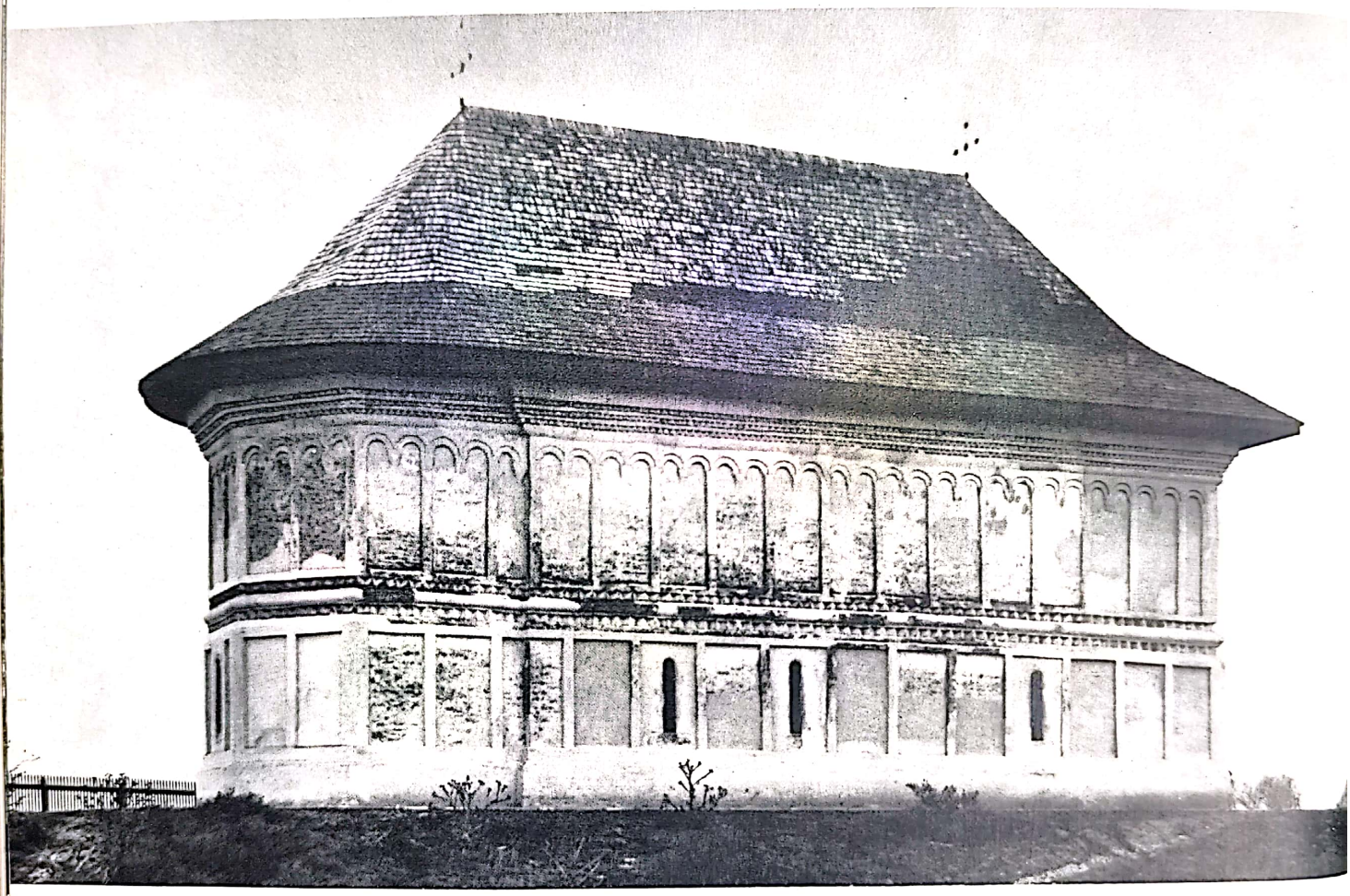
Scanned with OKEN Scanner



9. Cornetul.
Biserica mînăstirii.

Scanned with OKEN Scanner

11. *București.*
Biserica mînăstirii Cotroceni.
Vedere din pronaos.



10. *Rebegești.*
Biserica.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

12. Potlogi.
Ruinele palatului
înainte de restaurare.

13. Potlogi.
Palatul.
După restaurare.

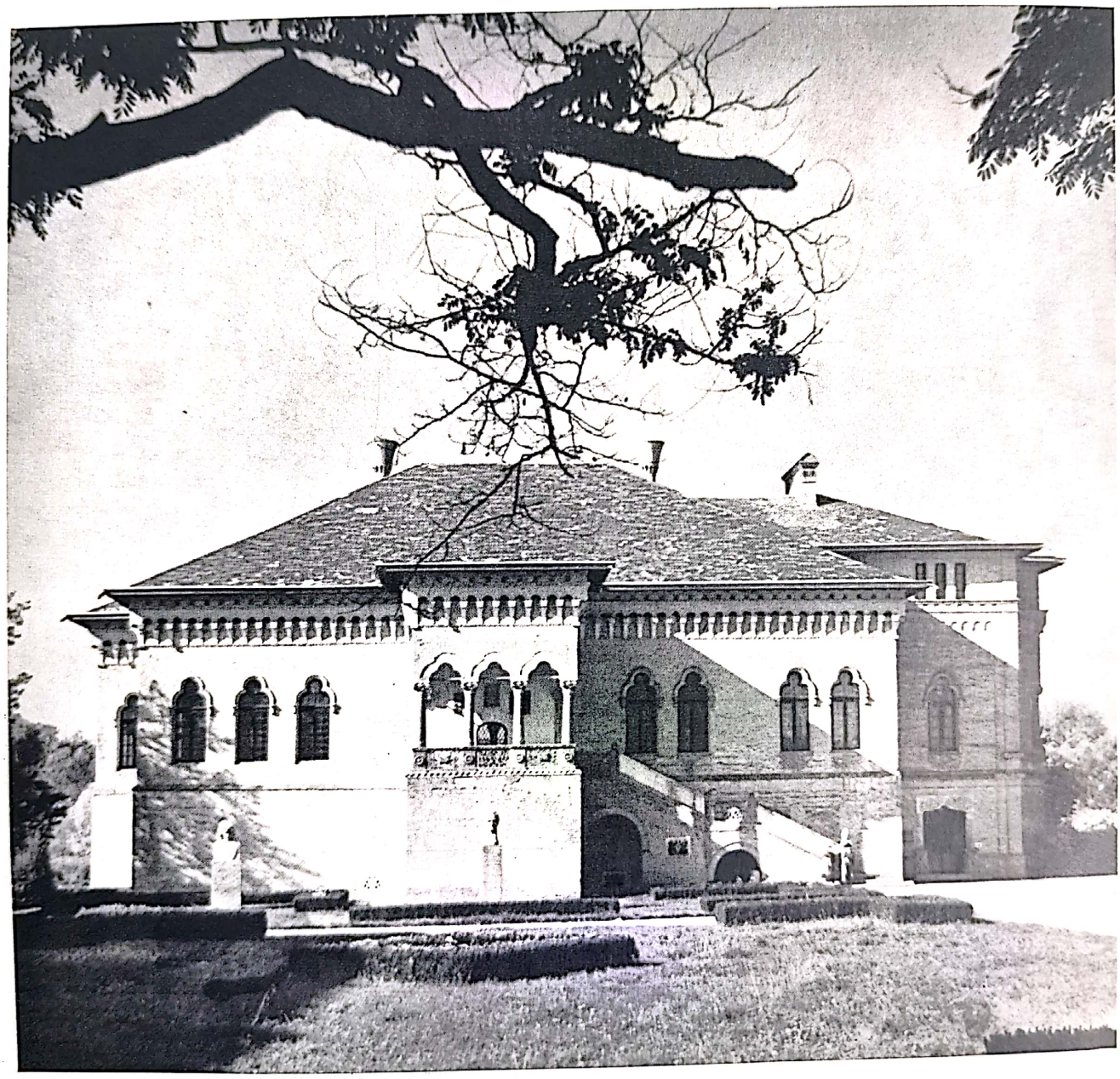
14. Mogoşoaia.
Palatul.
Faţada de vest.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

15. Mogoşoaia.
Palatul.
Faţada de est.

16. Mogoşoaia.
Palatul.
Pivniţa.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

17. Hurezi.
Biserica mînăstirii.

Scanned with OKEN Scanner

18. Hurezi.
Incinta cu trapeza şi paraclisul.

Scanned with OKEN Scanner

19. Hurezi.
Foişorul lui Dionisie.

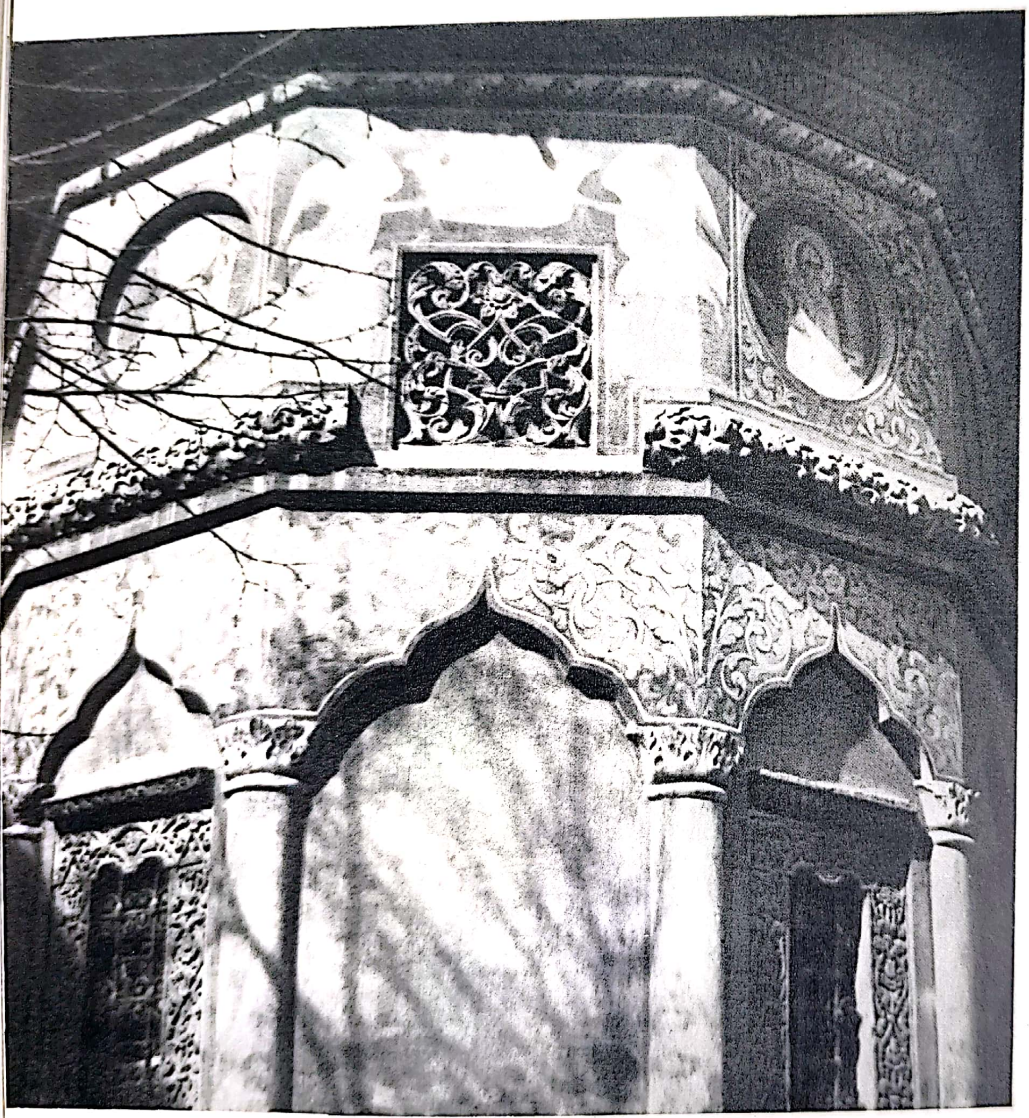
20. Bucureşti.
Biserica
mînăstirii Colţea.
Faţada de sud.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

21. *Bucureşti. Biserica Stavropoleos. Absida altarului exterior.*

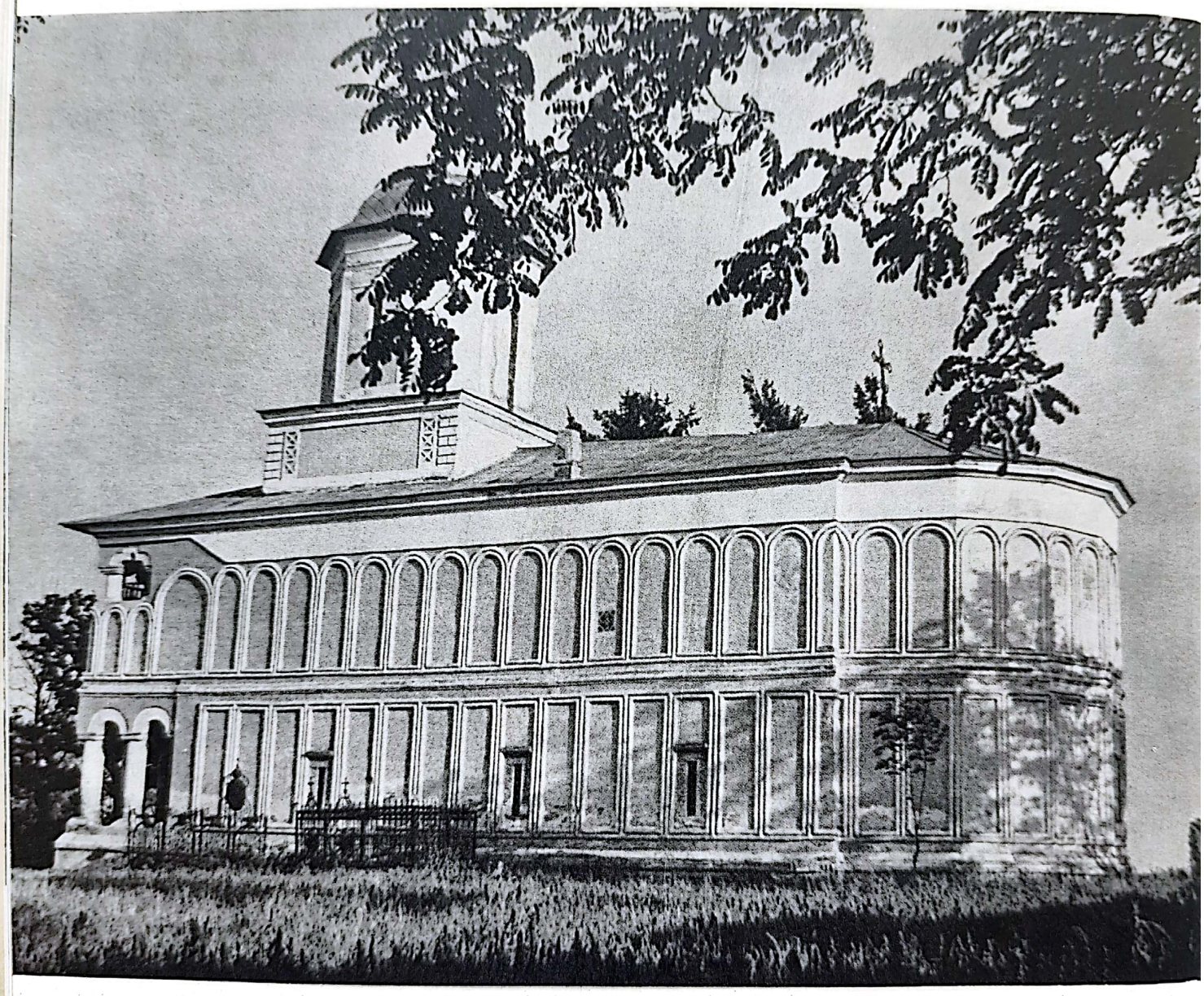


22. *Bucureşti. Biserica Stavropoleos. Faţada de vest.*

Scanned with OKEN Scanner

23. Preajba.
Biserica. Fațada de sud.

24. Preajba.
Fortificațiile bisericii.



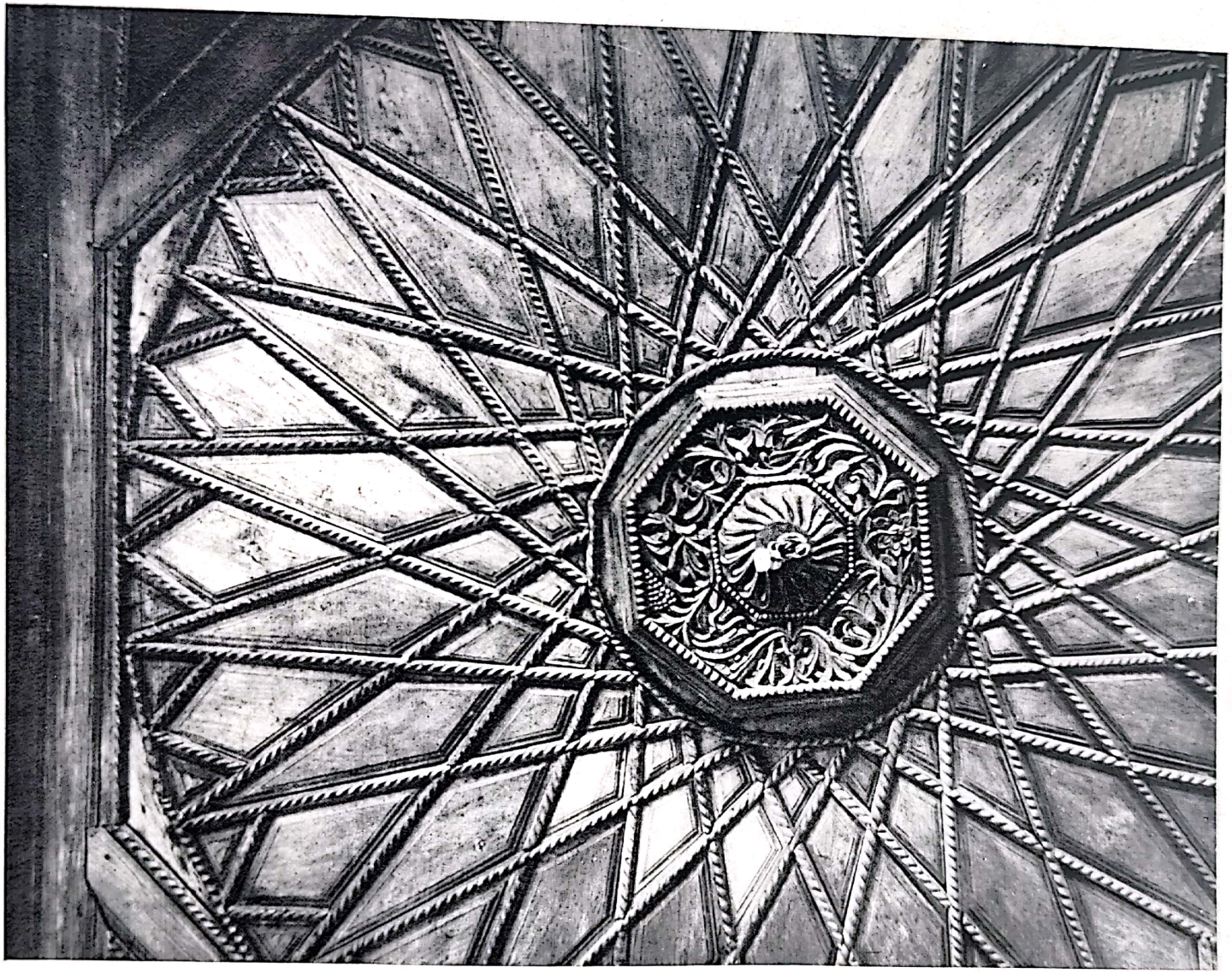
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

25. Ploiești.
Casa Hagi Prodan.

26. Ploiești.
Casa Hagi Prodan.
Decorația tavanului.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

28. Văcăreşti.
Biserica mînăstirii.

27. Măldăreşti.
Cula Grecenilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

29. Balamuci.
Biserica fostei mînăstiri.

30. Mînăstirea Arnota.
«Deisis». Naos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

31. Mînăstirea Arnota.
Sfîntul Procopie.

32. Mînăstirea Arnota.
Detaliu din pictura naosului.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

33. Mînăstirea Arnota. Portretul lui Matei Basarab. Detaliu din tabloul votiv, pronaos.

34. Mînăstirea Arnota. Portretul Doamnei Elena. Detaliu din tabloul votiv, pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

35. Săcuiani.
Biserica.
Mihail monahu zugravu.
Sfîntul Nicolae zdrobeşte capiştea şi idolii.
Pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

36. Săcuiani.
Biserica.
Ianache zugravu.
Plîngerea. Detalii din ciclul Patimilor.
Naos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

37. Săcuiani.
Biserica.
Jupan Ştefan Logofăt
şi jupîneasa Stana.
Detaliu din tabloul votiv.
Pronaos.

38. Băjeşti.
Biserica.
Jupan Gheorghe
şi jupîneasa Stana.
Detaliu din tabloul votiv.
Pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

39. Băjeşti.
Biserica.
Sfîntul Teodor Tiron
şi Sfîntul Teodor Stratilat.
Naos.

40. Băjeşti.
Biserica.
Dragomir zidarul.

41. Băjeşti.
Biserica.
Deisis.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

42. Bucureşti.
Biserica Doamnei.
Constantinos zugravu.
Îngerul din scena Bunei Vestiri. Naos.

43. Bucureşti.
Biserica Doamnei.
Constantinos zugravu.
Uciderea Pruncilor. Naos.

Scanned with OKEN Scanner

44. Bucureşti.
Biserica Doamnei.
Constantinos zugravu.
Răstignirea. Naos.

Scanned with OKEN Scanner

45. Bucureşti.
Biserica Doamnei.
Constantinos zugravu.
Naşterea. Naos.

Scanned with OKEN Scanner

46. Bucureşti.
Biserica Doamnei.
Constantinos zugravu.
Martiriul Sfîntului Gheorghe. Pronaos.

47. Filipeştii de Pădure.
Biserica.
Pîrvu Mutu zugravu.
Pilda talanţilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

48. Filipeştii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Portret de copil. Detaliu din tabloul votiv.

49. Filipeştii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Detaliu din decoraţia bolţii pridvorului.

50. Filipeştii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Portrete de copii. Detaliu din tabloul votiv.

Scanned with OKEN Scanner

48. Filipeştii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Portret de copil. Detaliu din tabloul votiv.

49. Filipeştii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Detaliu din decoraţia bolţii pridvorului.

50. Filipeştii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Portrete de copii. Detaliu din tabloul votiv.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

51. Rîmnicul Sărat.
Biserica Adormirii Maicii Domnului.
Pîrvu Mutu zugravu.
Sfîntul Mercurie.

52. Măgureni.
Biserica.
Pîrvu Mutu zugravu.
Sfînta Marina.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

53. Mînăstirea Hurezi.
Paraclisul.
Sfinții Constantin și Elena.

Scanned with OKEN Scanner

54. Mînăstirea Hurezi.
Biserica mare.
Tabloul votiv. Pronaos.

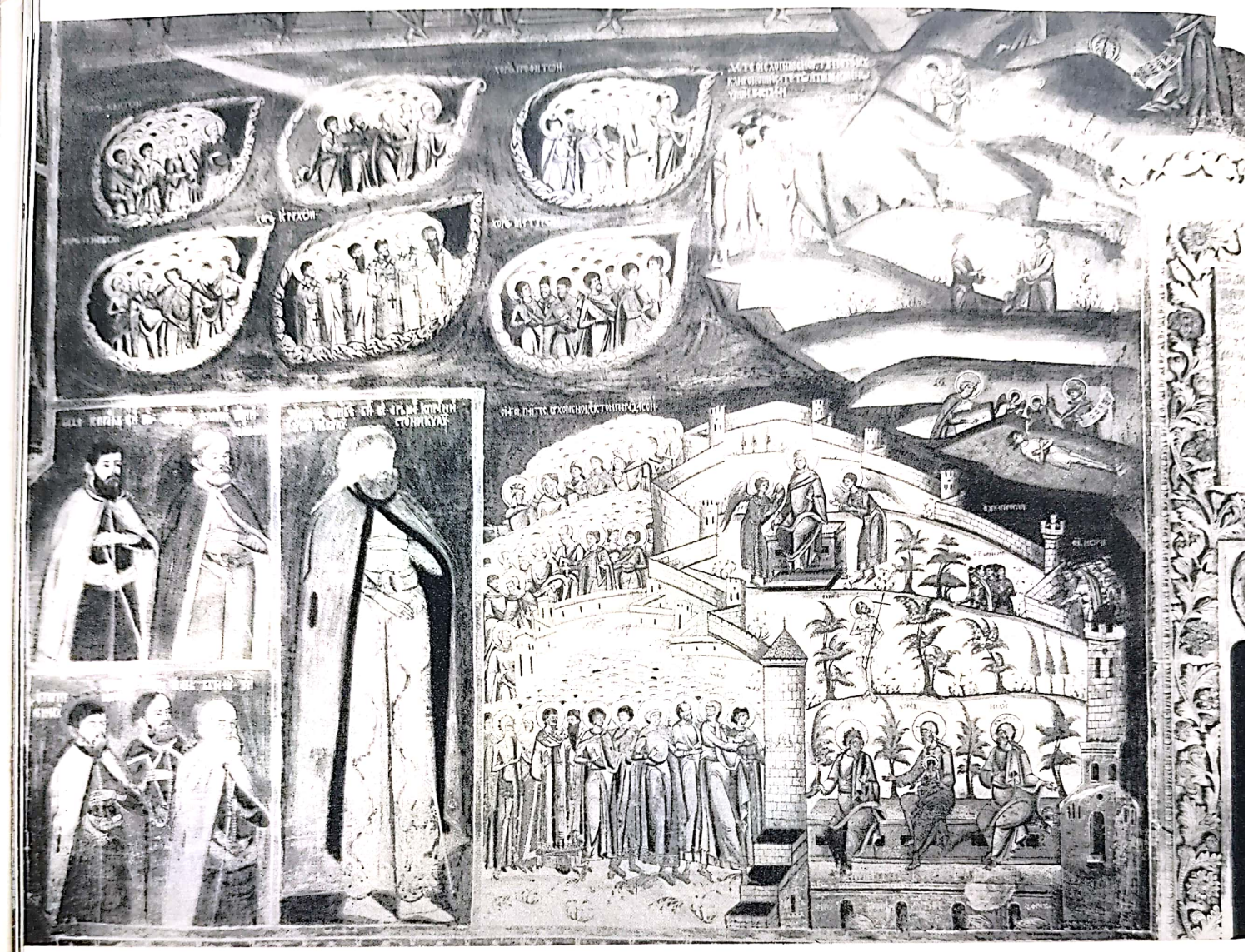
55. Mînăstirea Hurezi.
Biserica mare.
Detaliu din tabloul votiv.
Pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

56. *Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Detaliu din tabloul votiv. Pronaos.*

Scanned with OKEN Scanner



57. Mînăstirea Hurezi.
Biserica mare.
Judecata de apoi: Raiul.

58. Mînăstirea Hurezi.
Biserica mare.
Portretele meşterilor şi ispravnicilor. Pridvor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

59. Mînăstirea Hurezi.
Biserica mare.
Judecata de apoi: Iadul.

60. Mînăstirea Hurezi.
Bolnița.
Viața adevăratului călugăr. Pridvor.

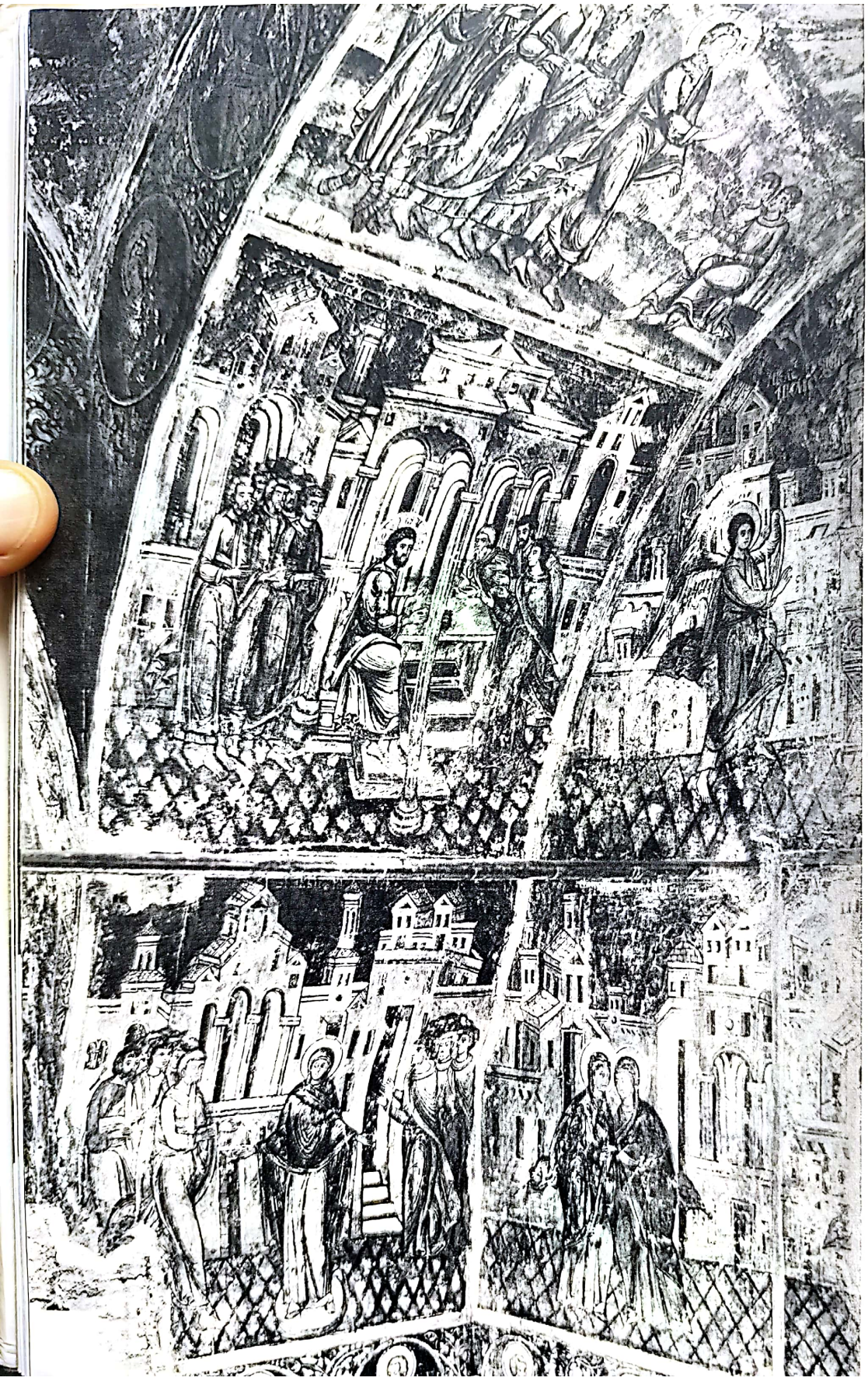
Scanned with OKEN Scanner

61. Mînăstirea Hurezi.
Paraclisul.
Cortul Maicii Domnului. Pridvor.

Scanned with OKEN Scanner

62. Mînăstirea Hurezi.
Schitul
Sfinții Apostoli.
Ornamentică pictată.

Scanned with OKEN Scanner



63. Bucureşti. Biserica Kretzulescu. Scene din Acatistul Maicii Domnului. Pronaos.

64. Bucureşti. Biserica Kretzulescu. Detaliu din Acatistul Maicii Domnului. Pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

65. *Rebegești. Biserica. Sfînta Marina.*

66. *Preajba. Biserica. Martiriul Sfîntului Petru.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

67. Mînăstirea Bistriţa
Bolniţa.
Vînător. Pridvor.

68. Călineşti. Biserica.
Barza şi iepurele. Pridvor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

69. *Fărtăţeşti.*
Biserica.
Ilie zugravul Teişanul.
Înfricoşata moarte.

70. *Almaj.*
Biserica.
Tabloul votiv.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

71. Tîrgul Cărbunești.
Biserica Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Dumitru.
Raiul.

72. Tîrgul Cărbunești.
Biserica Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Dumitru.
Anița Urdăreanu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

73. Tîrgul Cărbunești.
Biserica Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Dumitru.
Polcovnicul Mihai Colțescu cu familia.

74. Vijoești.
Biserica.
Safta Stolniceasa.

Scanned with OKEN Scanner

75. Gănești.
Biserica.
Neacșa Stolniceasa și Barbu Gănescu.

Scanned with OKEN Scanner

76. Pîrîienii de Mijloc.
Biserica.
Paniţa Costandina.

Scanned with OKEN Scanner

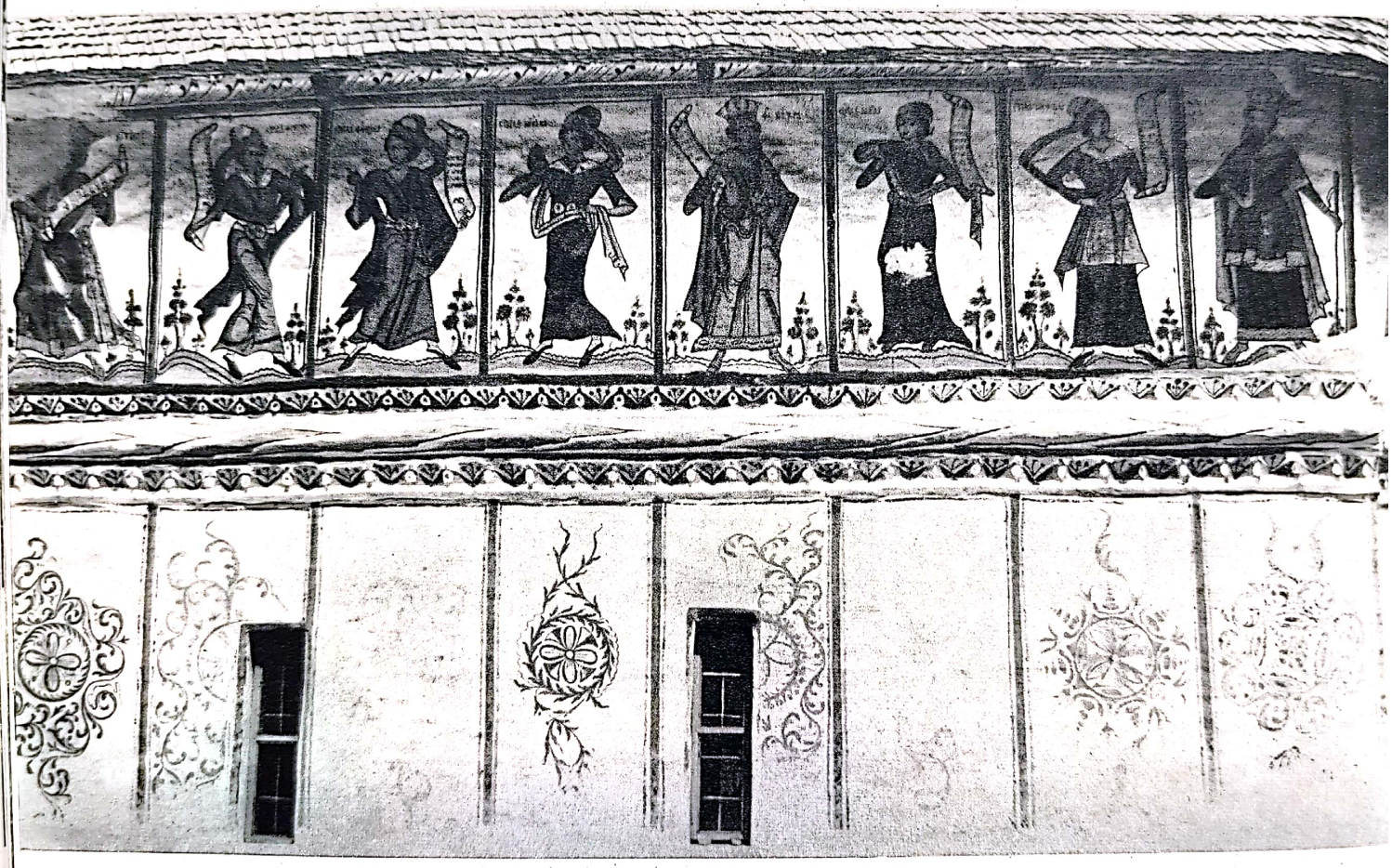
77. *Călugăreasa.*
Biserica.
Postelnicul Ioan

78. Călugăreasa.
Biserica.
Bechir-Aga.

Scanned with OKEN Scanner

79. Genuneni.
Biserica.
Filozofi și Sibile.

80. Căzănești.
Biserica.
Jupanița Elena.



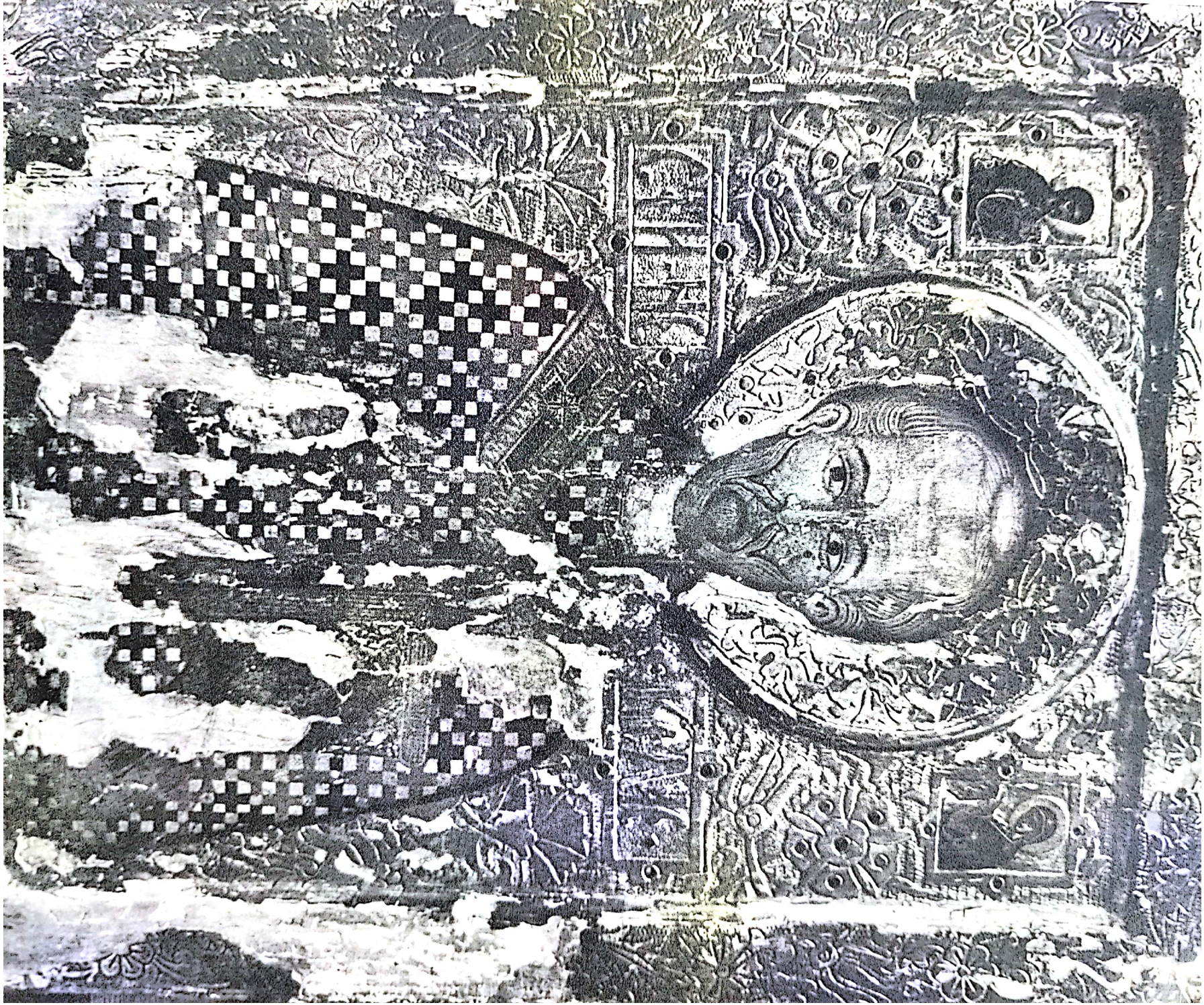
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

81. Tîrgovişte.
Biserica Sfinţii Împăraţi.
Portretul Popii Petre.

82. Mînăstirea Arnota.
Sfîntul Nicolae.
Icoană. Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

83. Mînăstirea Hurezi.
Sfînta Paraschiva. Icoană.

84. Topolnița.
Schitul. Arhanghelul Mihail.
Icoană. Muzeul de artă, București.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

85. Fecioara tronînd.
Icoană. Muzeul de artă, Bucureşti.

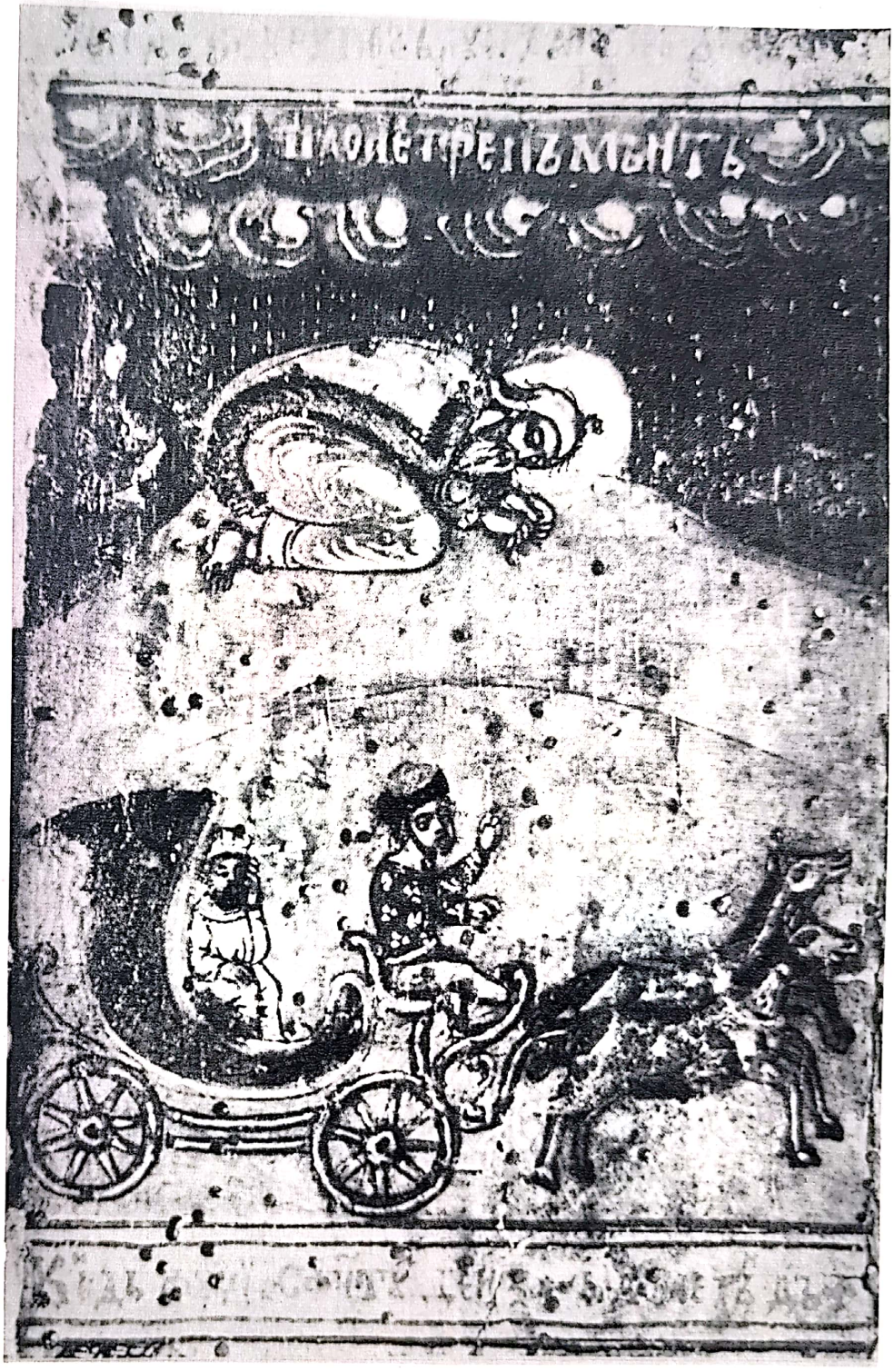
86. Fecioara tronînd.
Icoană. Muzeul Mogoşoaia.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

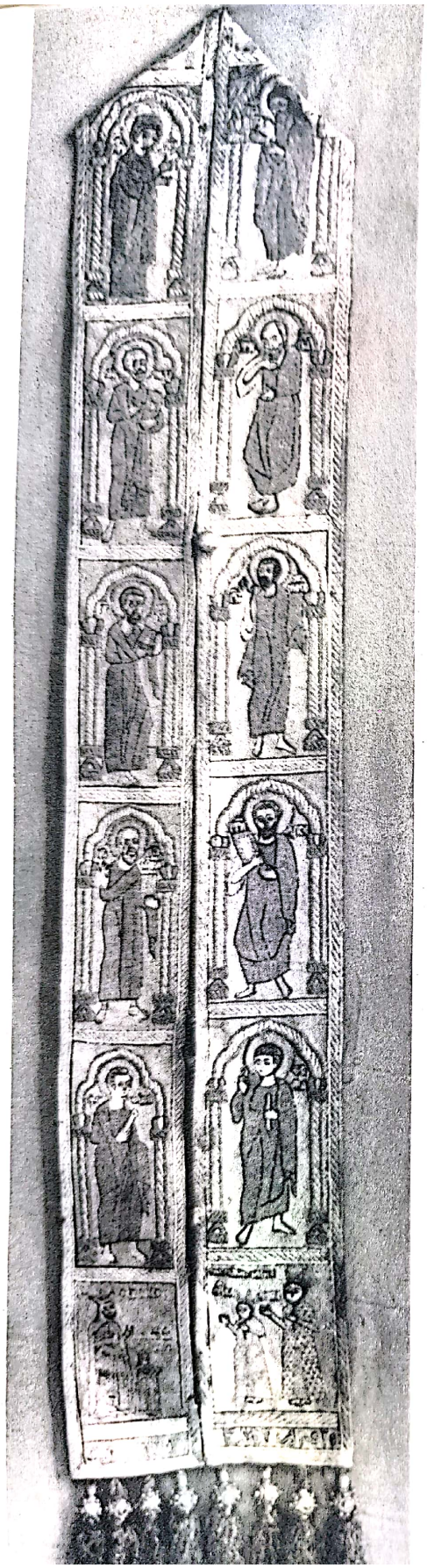
88. Radu Zugravul.
Sfîntul Ilie.
Icoană.
Muzeul de artă,
Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner



87. Radu Zugravul.
Sfîntul Ilie.
Detaliu.
Icoană.
Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

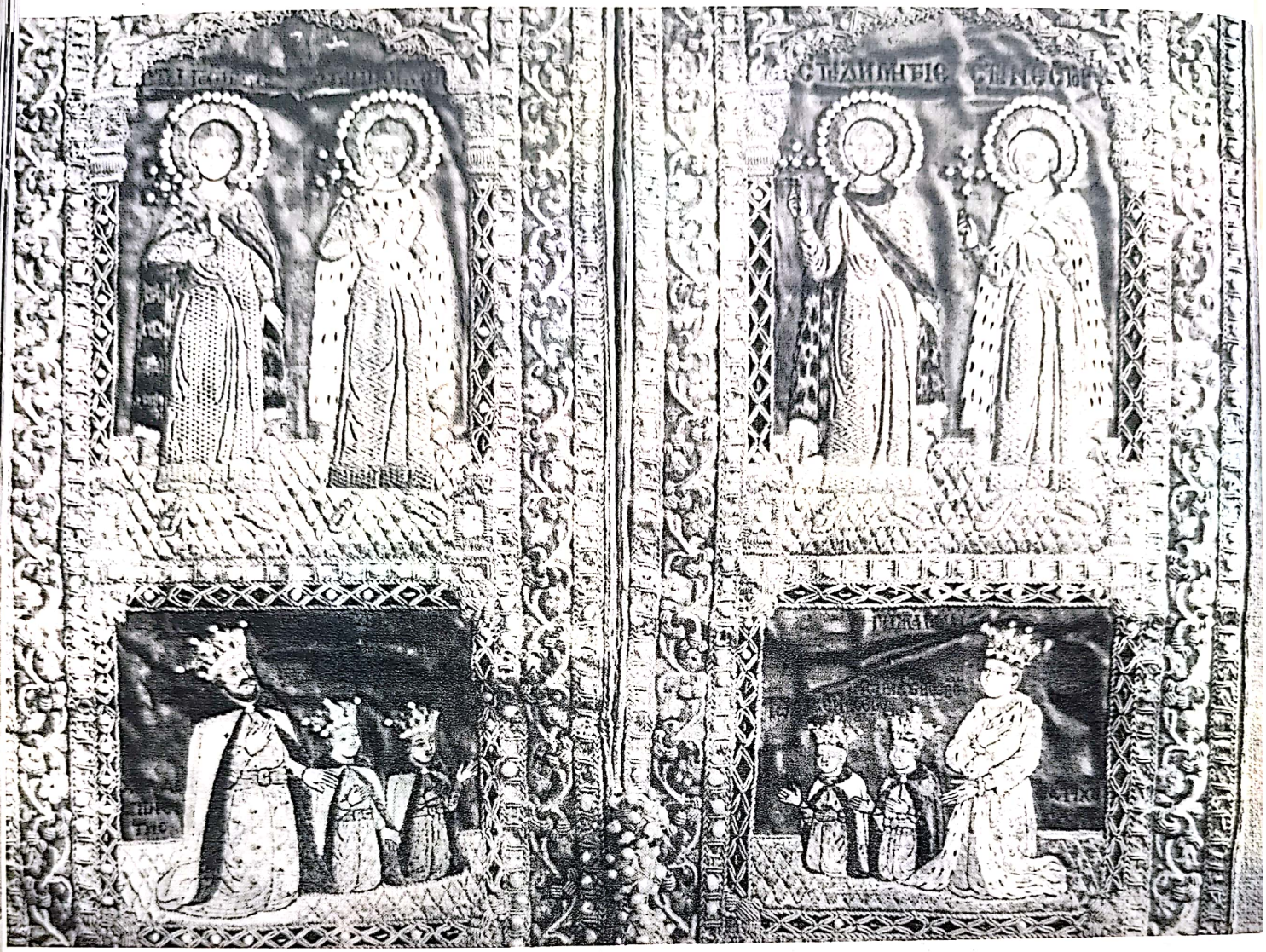


89. Mînăstirea Mărgineni.
Epitrahil.
Muzeul de artă, Bucureşti.

90. Mînăstirea Mărgineni.
Epitrahil.
Detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

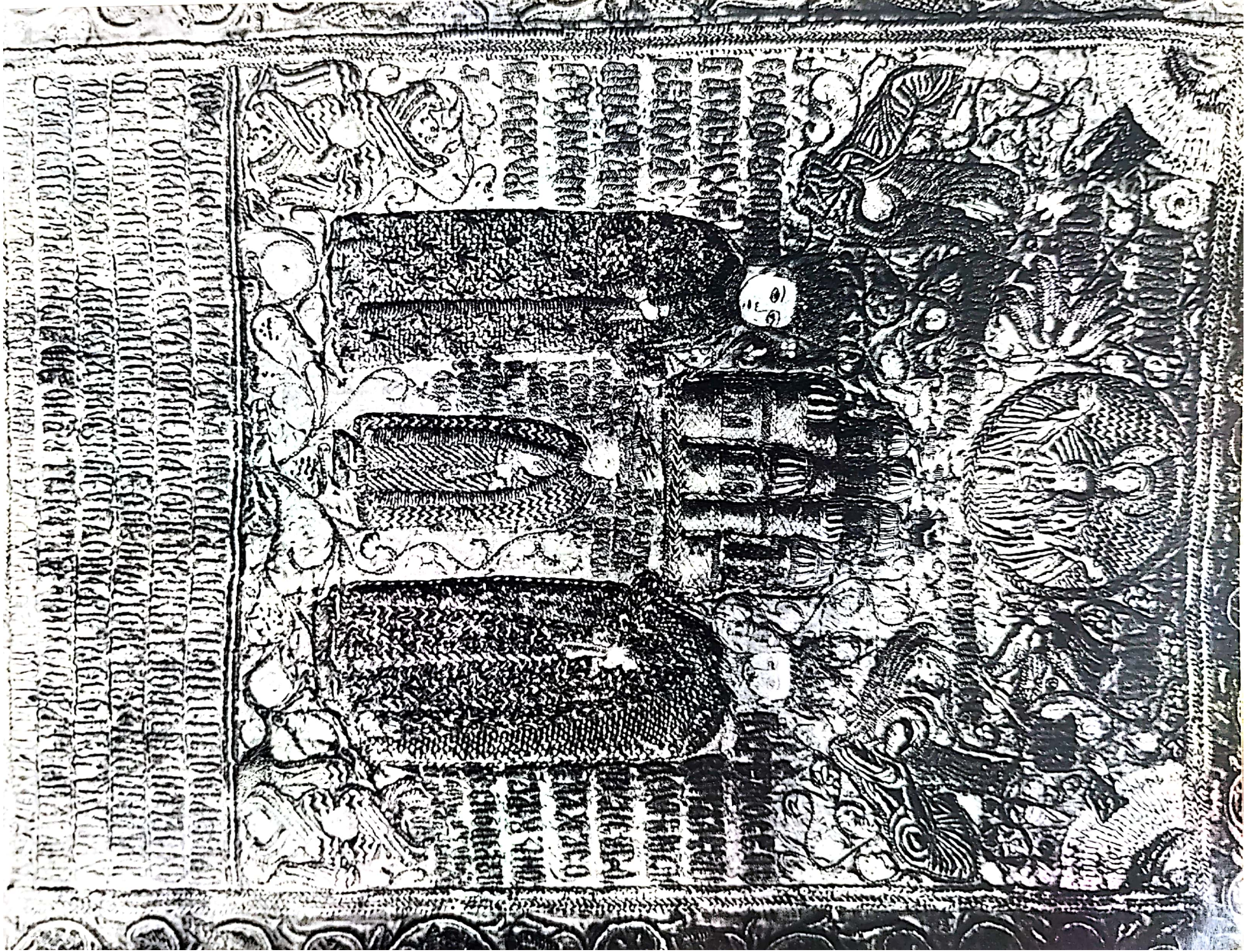
Scanned with OKEN Scanner



91. Mînăstirea Hurezi.
Epitrahilul Despinetei.
Muzeul Mogoşoaia.

92. Poală de icoană a lui Gherasim Galatianul.
Muzeul Mogoşoaia.

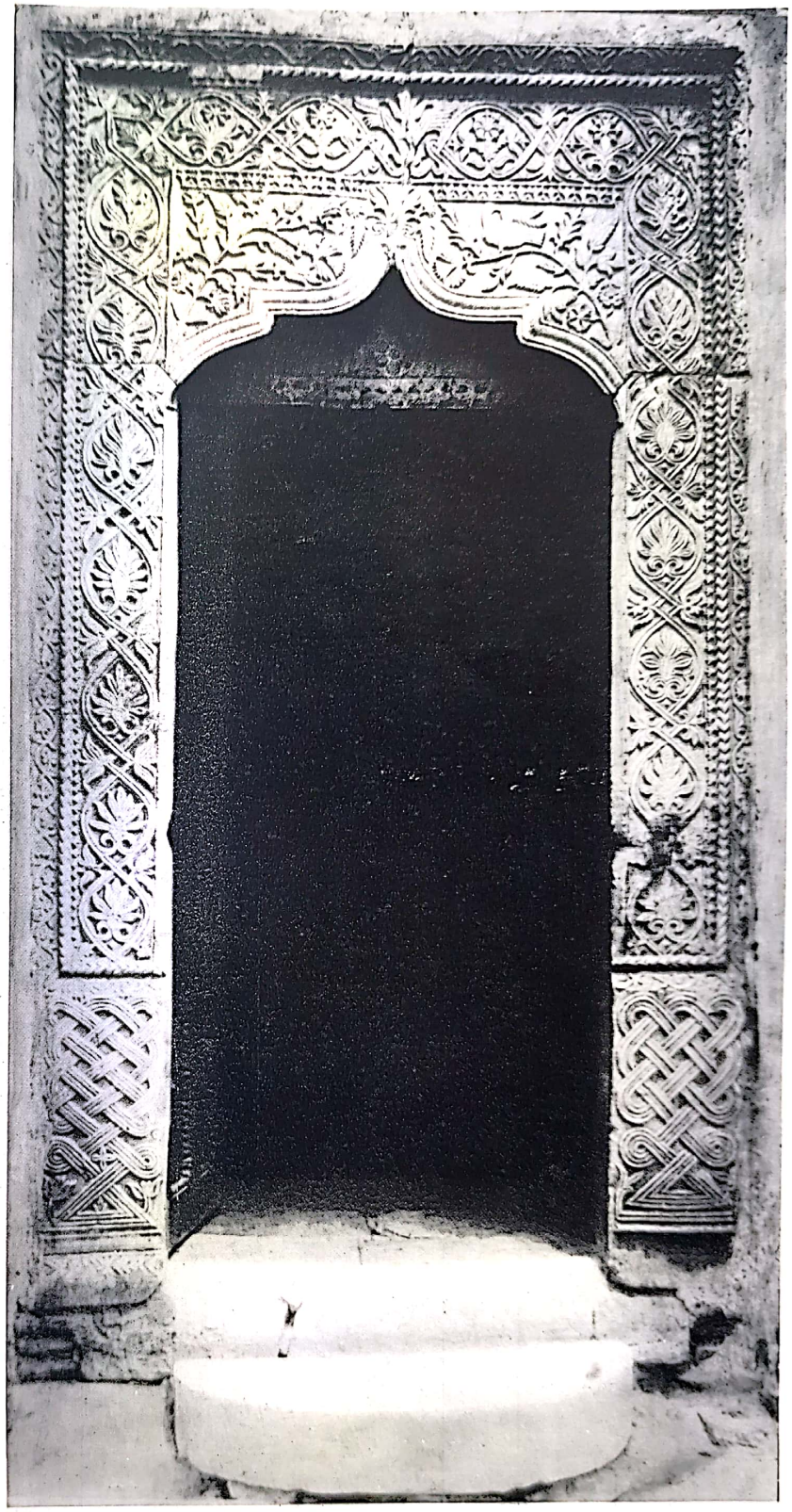
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

93. Dveră de la Mavrocordat. Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner



94. Goleşti.
Biserica.
Chenarul uşii. 1646.

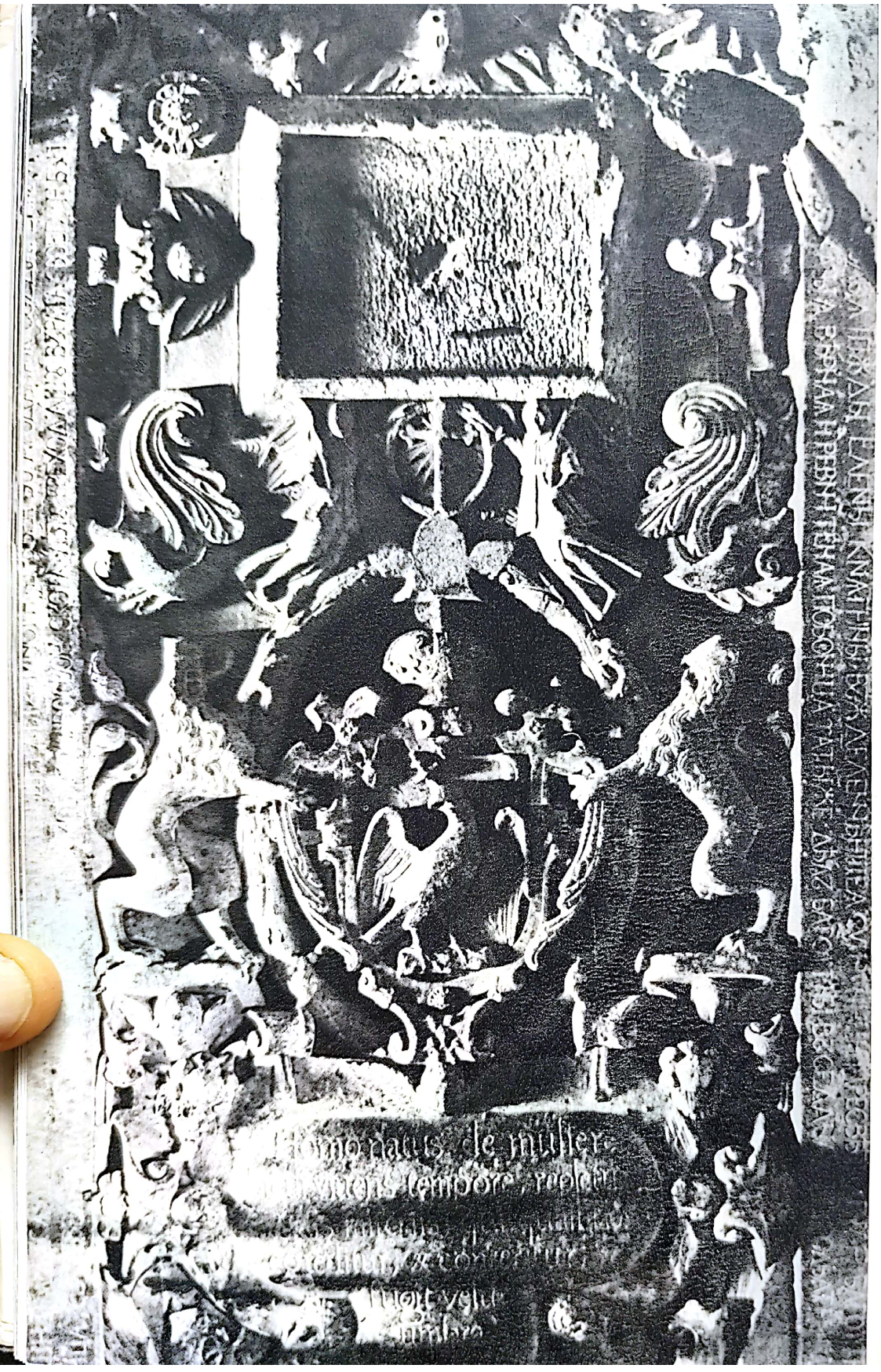
Scanned with OKEN Scanner

95. Pinu.
Biserica.
Pisania.

96. Mînăstirea Arnota.
Lespedea
de pe mormîntul lui Matei Basarab.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



97. Tîrgovişte. Biserica Domnească. Lespedea de pe mormîntul Doamnei Elena.

98. Mogoşoaia. Palatul. Consolă decorată cu mascheron.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

100. Mînăstirea Berca.
Chenar de fereastră.
decorat cu cap de înger.

99. Bucureşti.
Mînăstirea Văcăreşti.
Bază de coloană decorată cu mascheron.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

102. Bucureşti.
Biserica Stavropoleos.
Leu, motiv decorativ
din sculptura balustradei pridvorului.

101. Mogoşoaia.
Palatul.
Delfin, motiv decorativ
din balustrada loggiei.

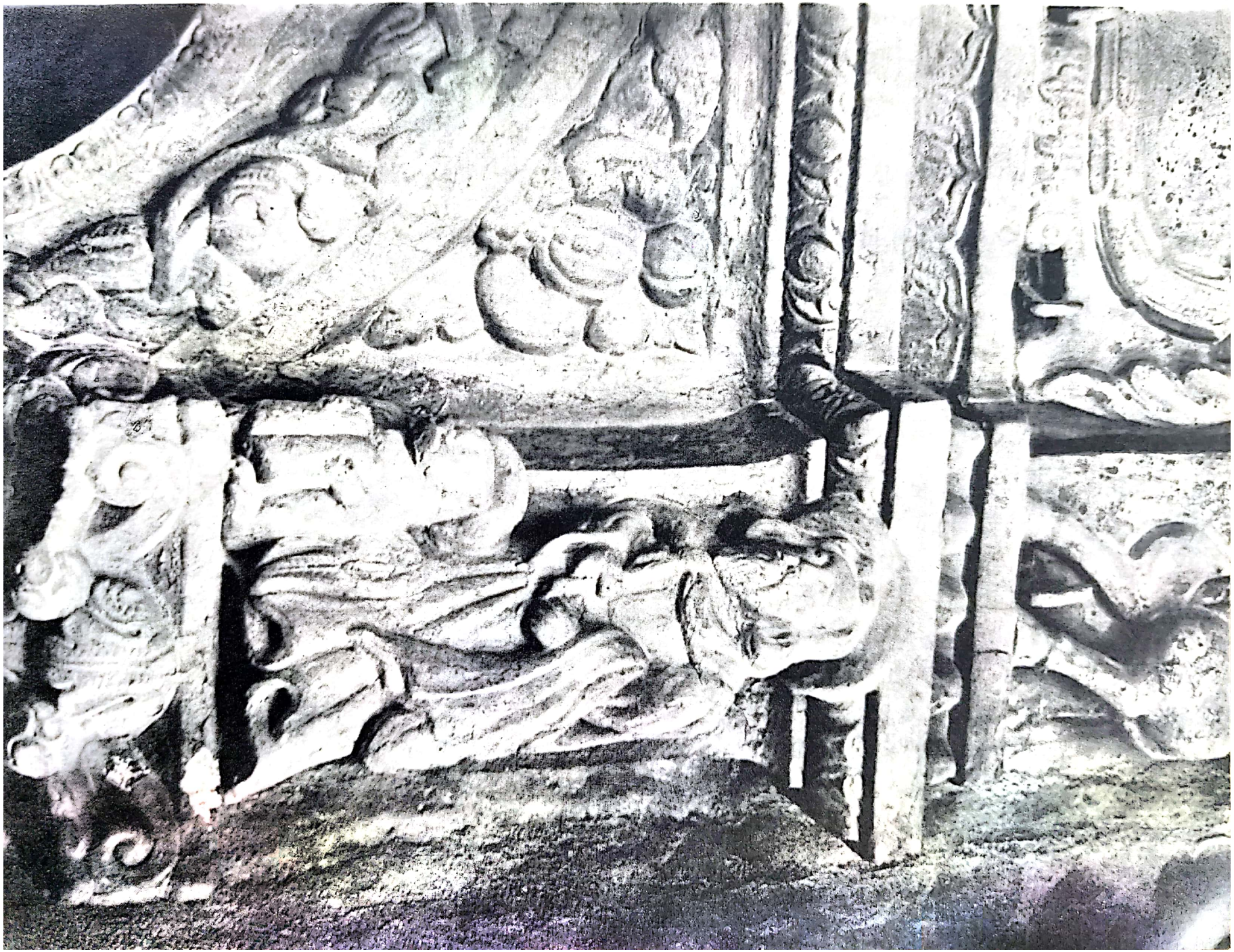
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

103. Rîmnicul Sărat. Samson. (provine de la vechea trapeză). Muzeul Mogoşoaia.

104. Bucureşti. Biserica Colţea. Evanghelist, detaliu din sculptura portalului.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

105. Mogoşoaia.
Palatul. Pisania.

106. Potlogi.
Palatul. Pisania.

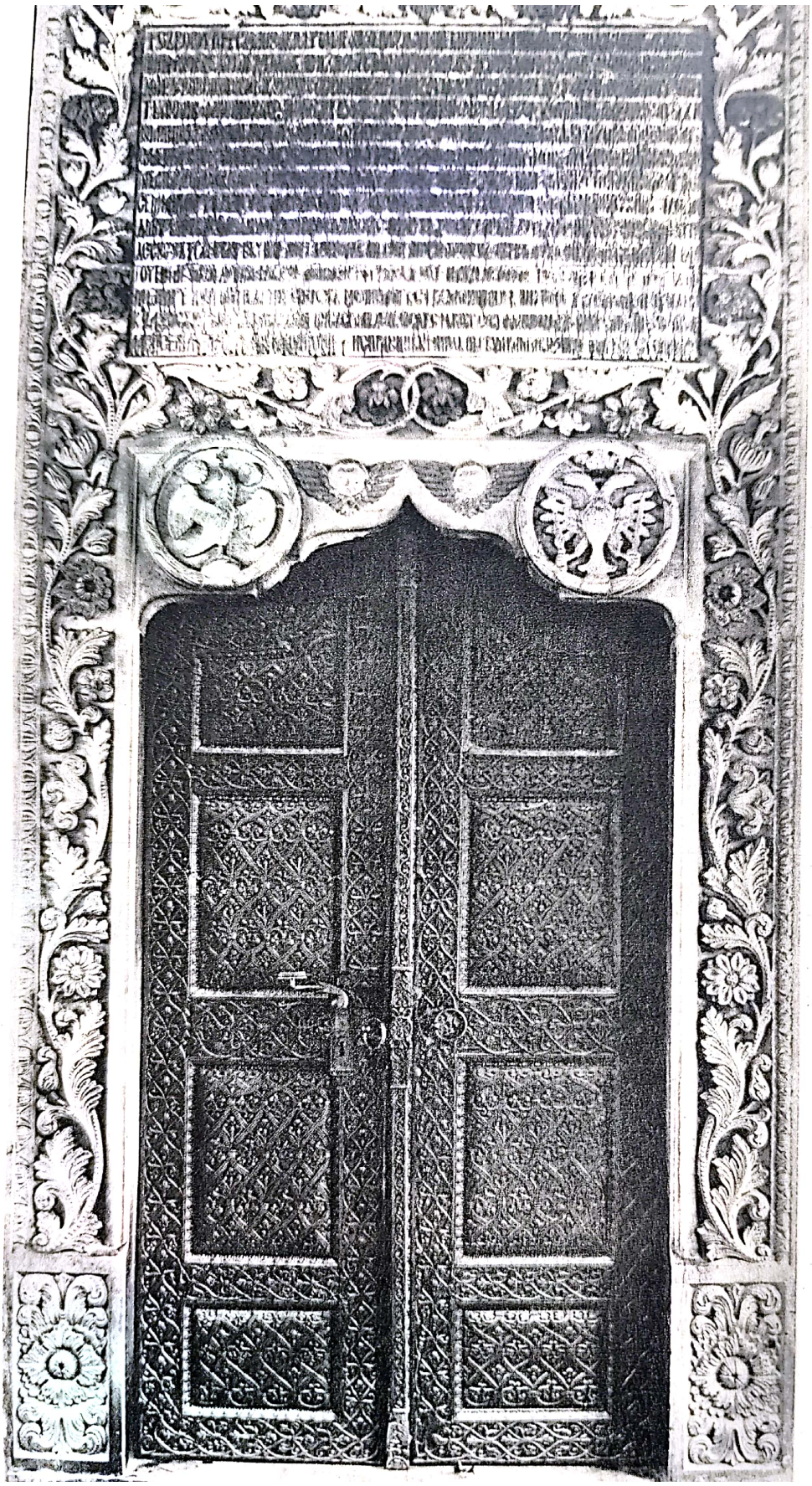
Scanned with OKEN Scanner

107. Bucureşti.
Biserica Colţea.
Placă decorată cu acvila bicefală. 1715.

108. Doiceşti.
Biserica.
Portalul.

Scanned with OKEN Scanner

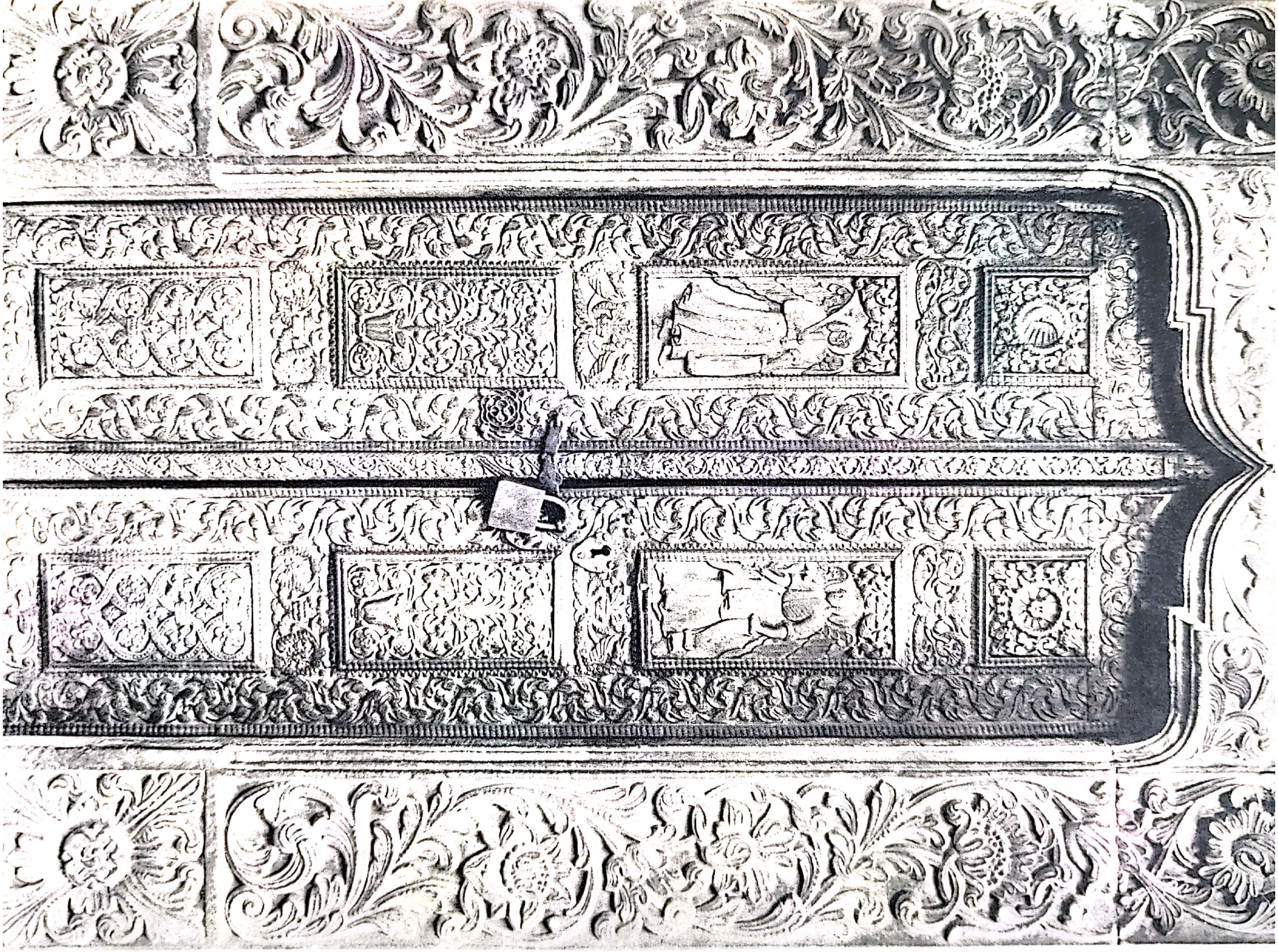
Scanned with OKEN Scanner



109. Mînăstirea Hurezi.
Biserica mare.
Portalul.

110. Bucureşti.
Biserica Stavropoleos.
Portalul.

Scanned with OKEN Scanner



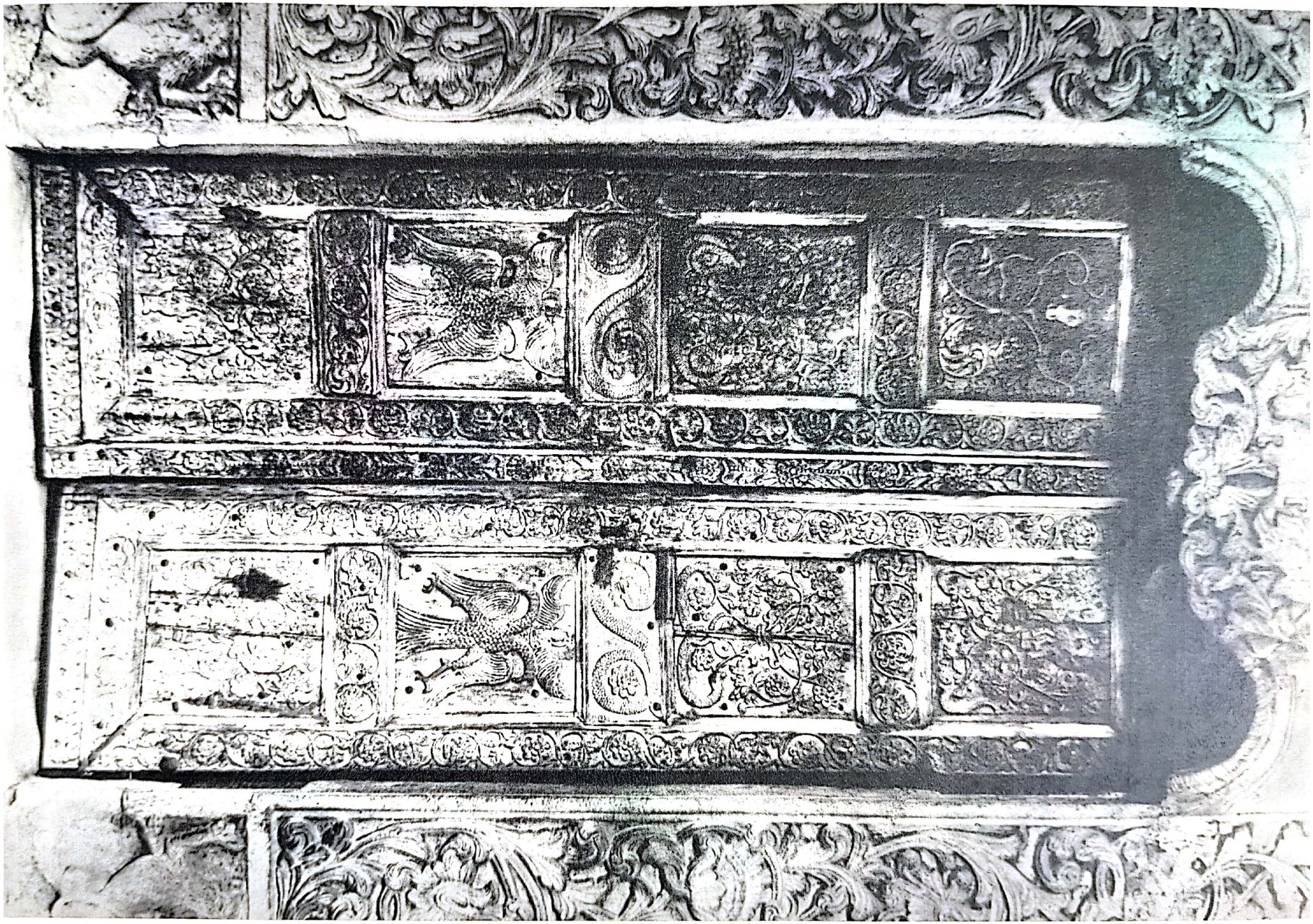
Scanned with OKEN Scanner

111. Mînăstirea Sinaia.
Portalul. Detaliu.

112. Bucureşti.
Mînăstirea Văcăreşti. Portalul.

Scanned with OKEN Scanner

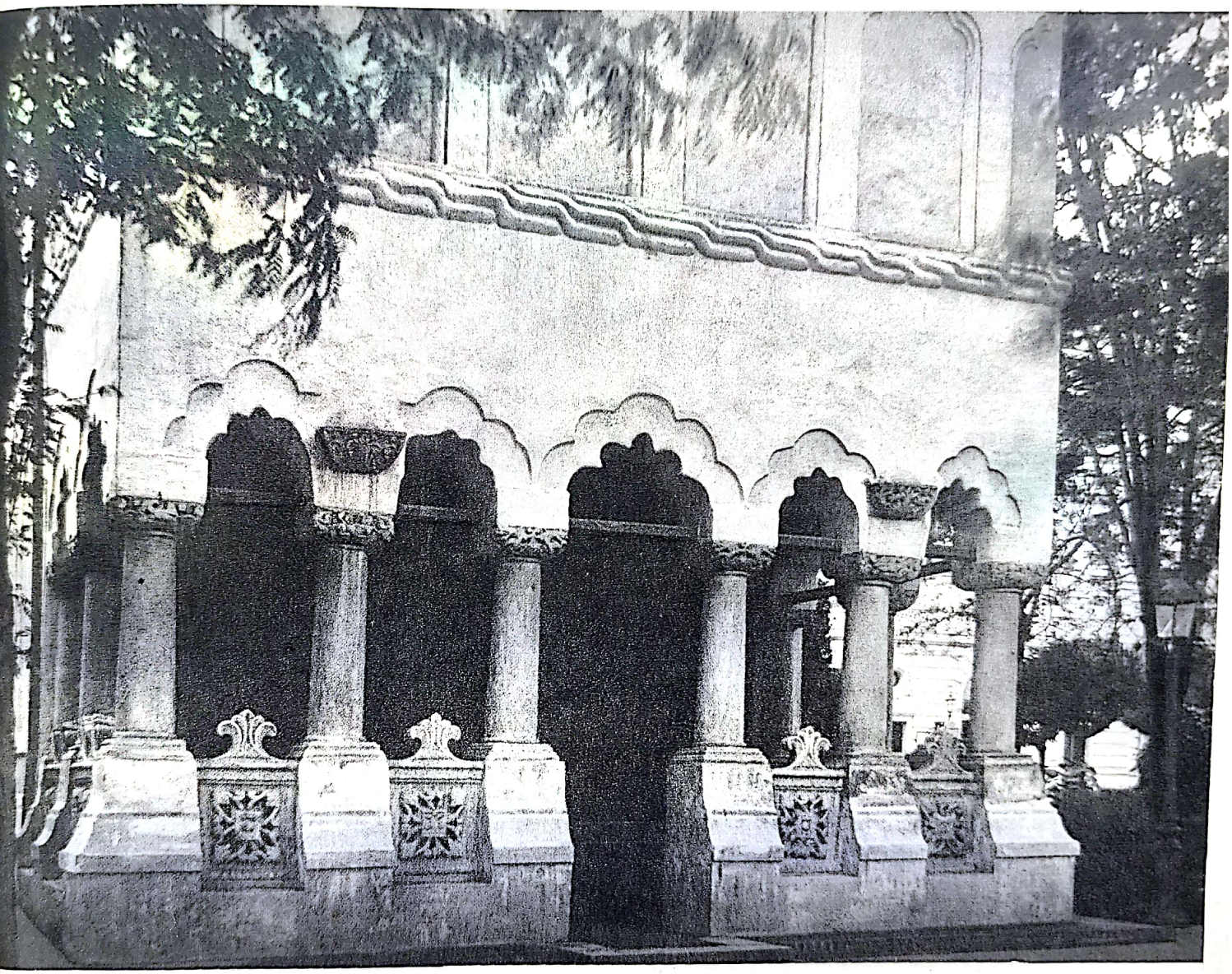
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

113. București.
Mînăstirea Pantelimon. Portalul.

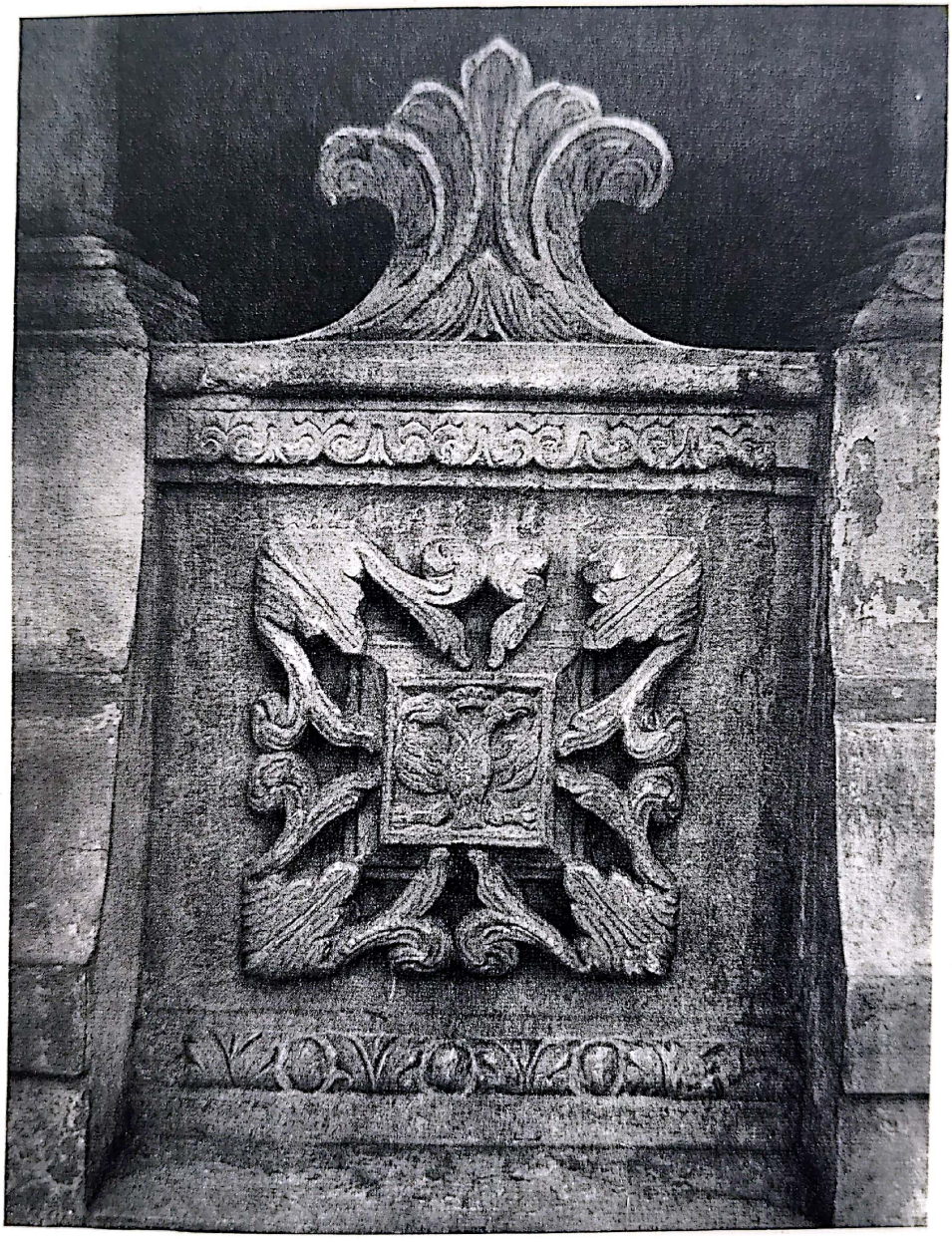
114. București.
Biserica Colțea. Pridvorul.



Scanned with OKEN Scanner

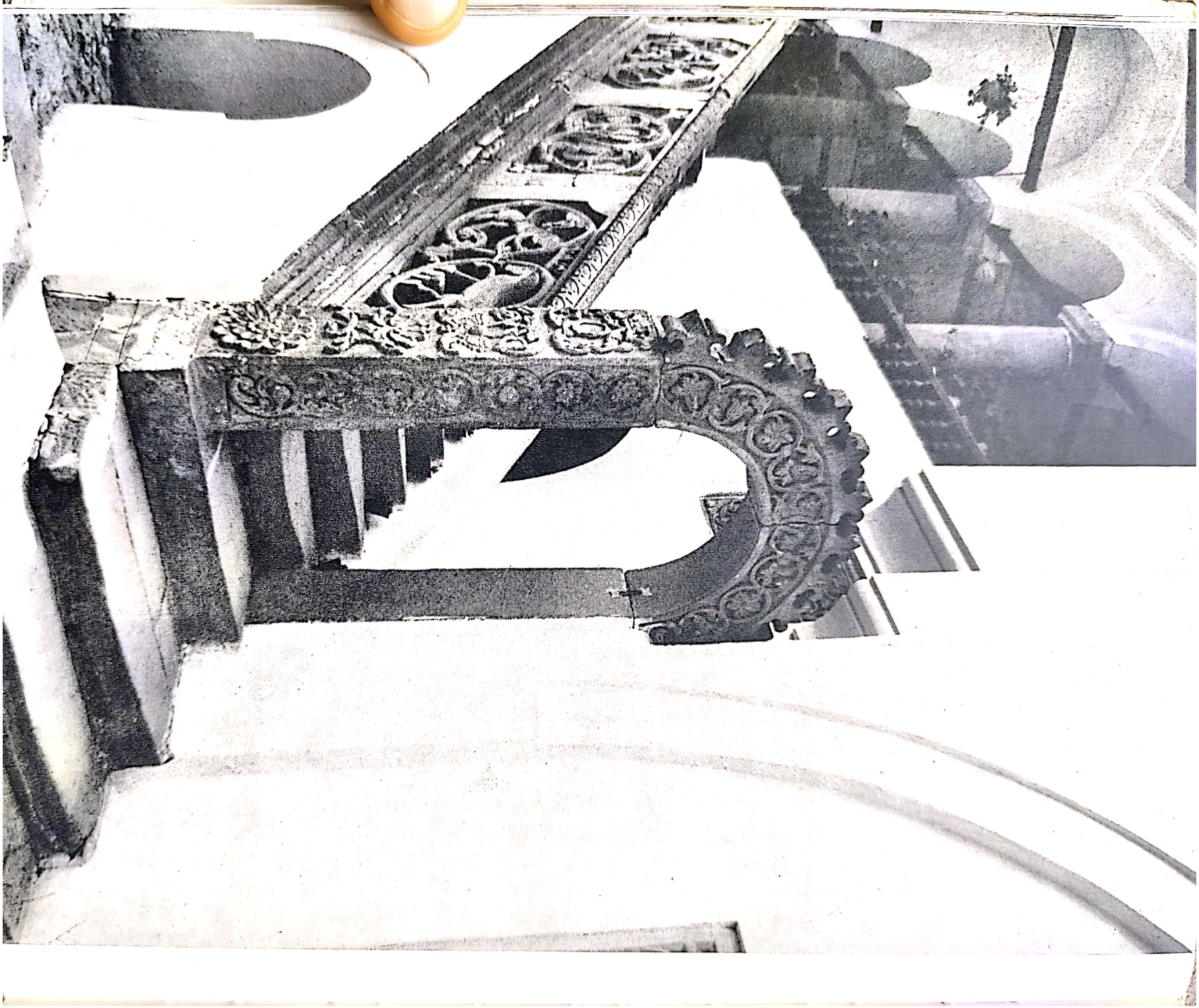
115. Bucureşti.
Biserica Colţea.
Balustrada pridvorului. Detaliu.

116. Bucureşti.
Mînăstirea Văcăreşti.
Pridvorul paraclisului.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

117. Mînăstirea Hurezi.
Foişorul lui Dionisie.

118. Bucureşti.
Mînăstirea Văcăreşti.
Vedere în pronaos.

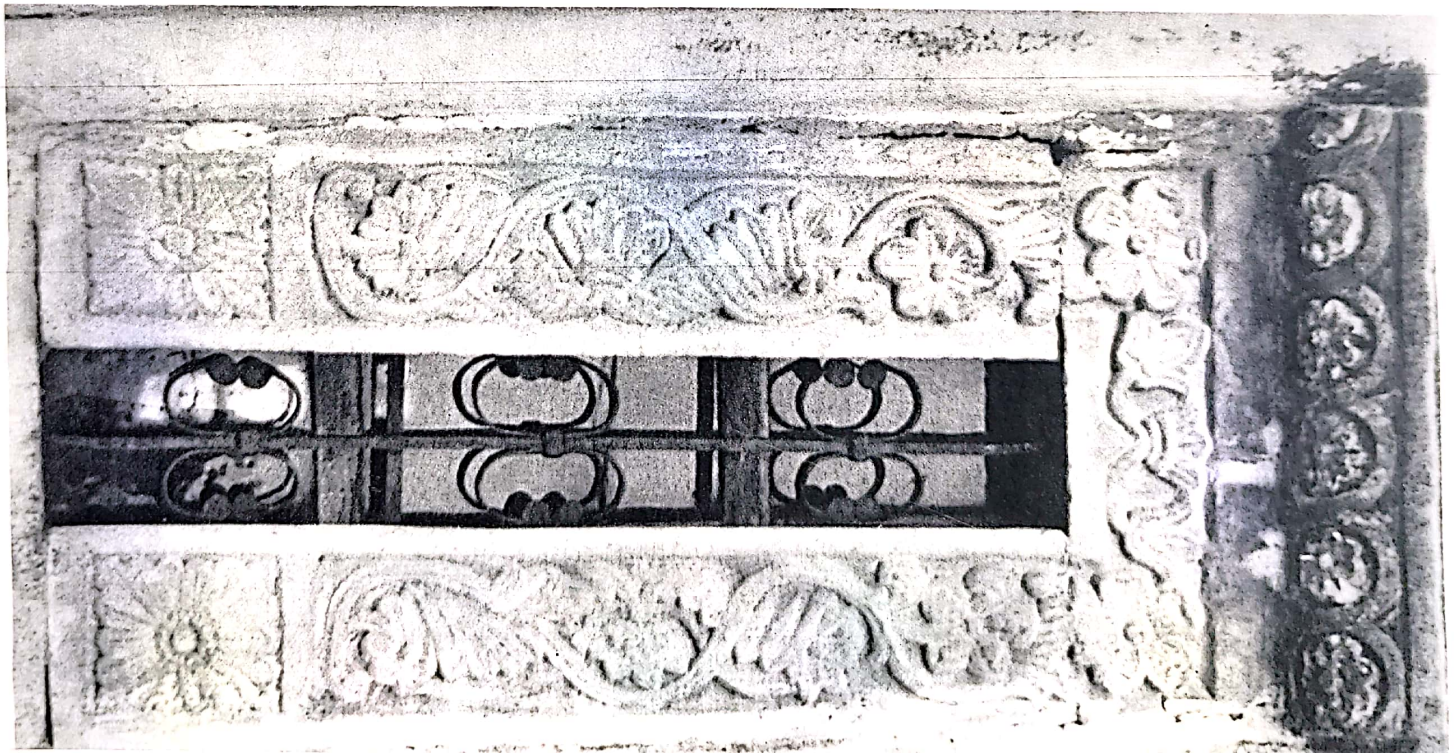
Scanned with OKEN Scanner

119. Potlogi.
Biserica.
Chenar de fereastră.

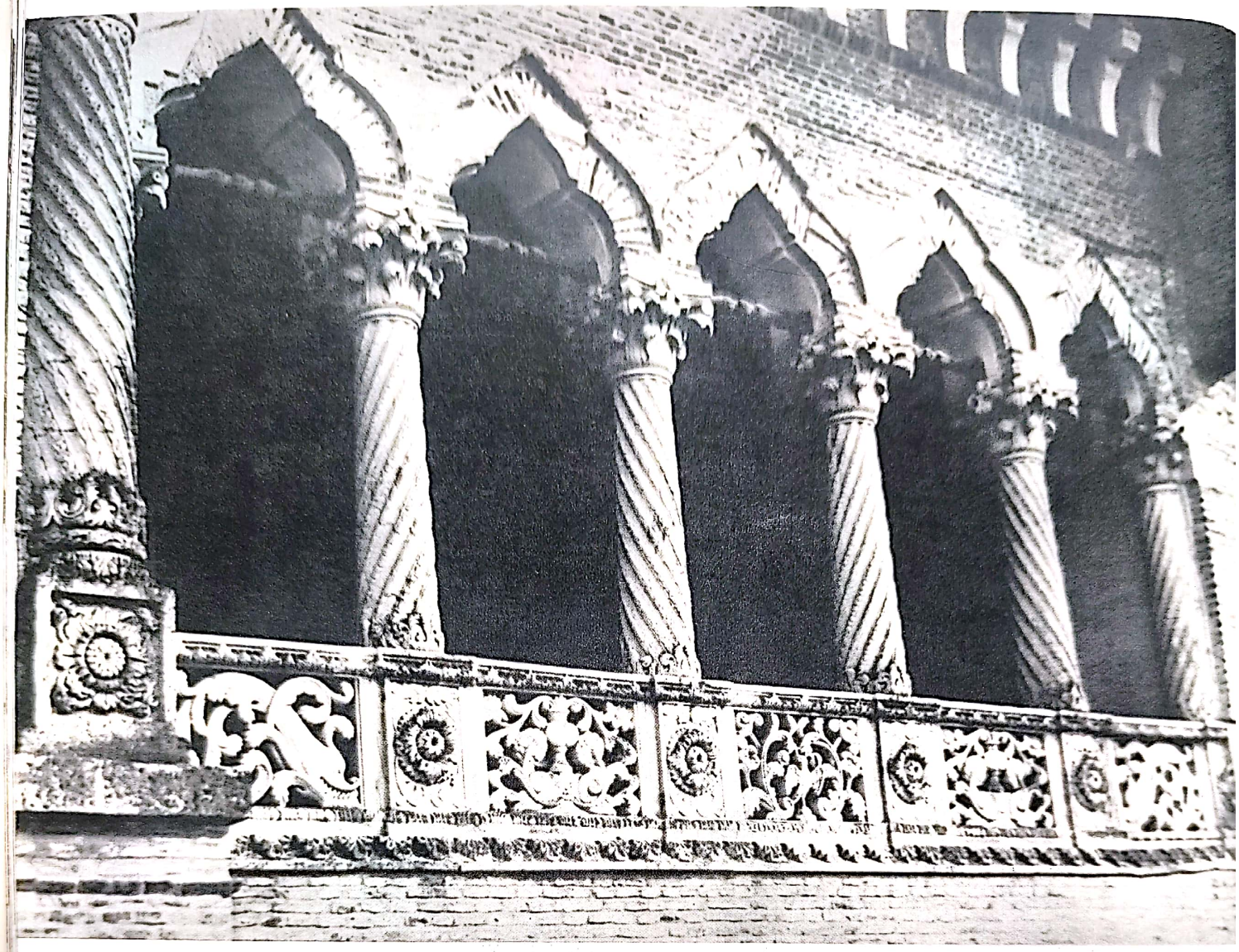
120. Preajba.
Biserica.
Chenar de fereastră.

121. Preajba.
Biserica.
Chenar de fereastră.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



122. Mogoşoaia.
Palatul. Loggia.

123. Mogoşoaia.
Palatul. Coloane. Faţada de vest.

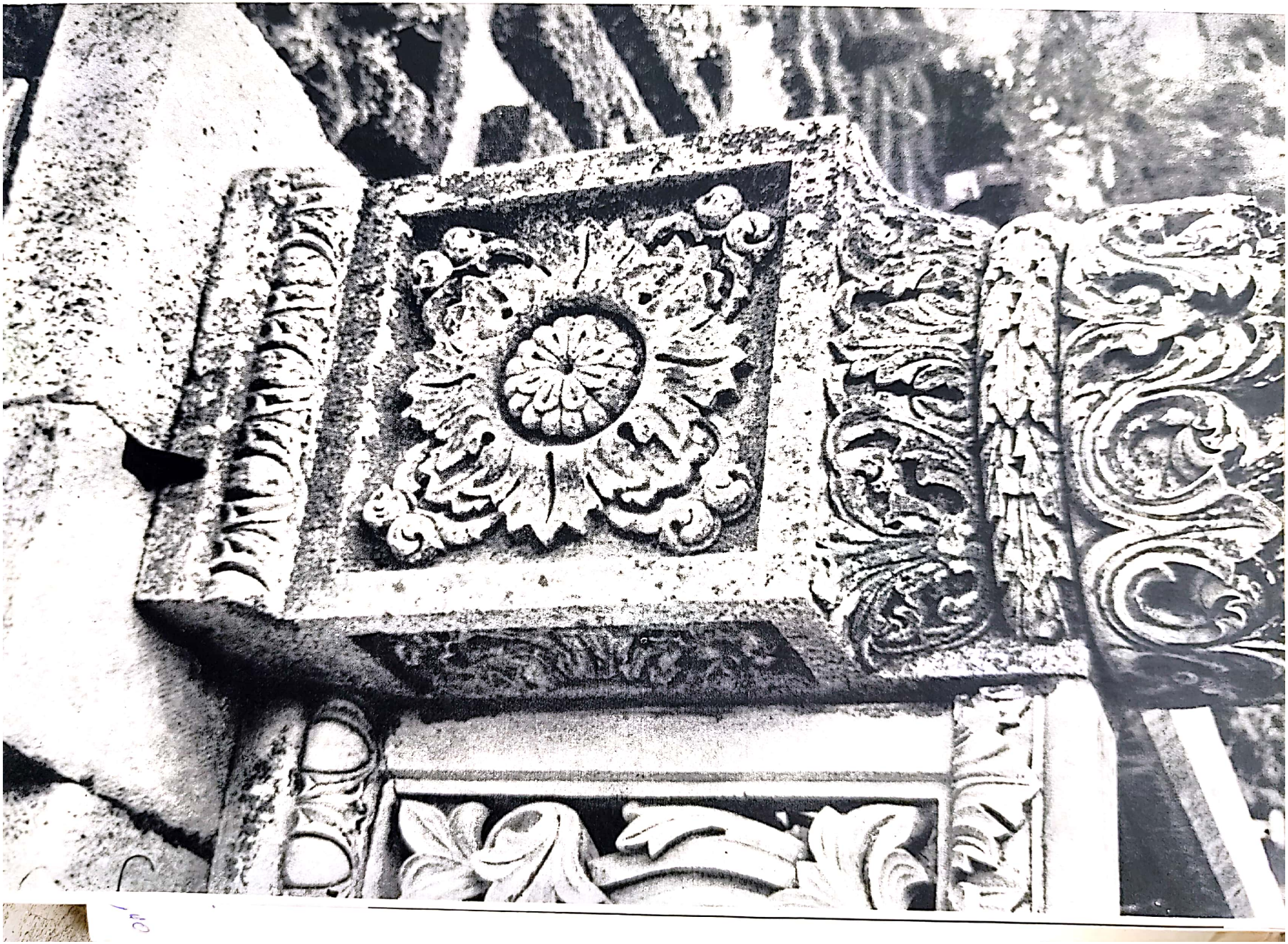
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

125. Mogoşoaia.
Palatul.
Bază de coloană. Faţada de vest.

124. Mogoşoaia.
Palatul.
Detaliu din balustrada loggiei.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

126. Mogoşoaia.
Palatul.
Foişor. Bază de coloană. Faţada de est.

127. Mogoşoaia.
Palatul.
Capitele de coloane.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

130. Brădeşti.
Biserica.
Chenar de fereastră.

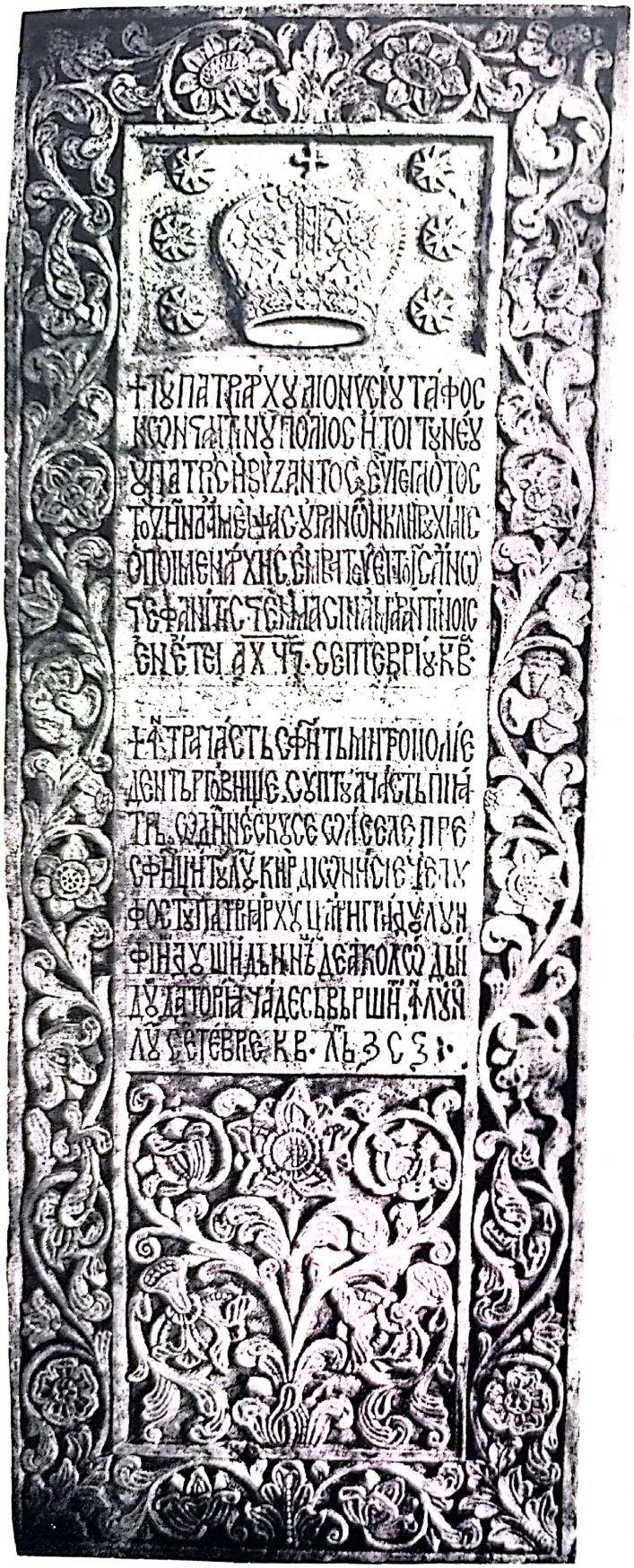
131. Bucureşti.
Mînăstirea Cotroceni.
Lespedea de mormînt
a lui Matei Cantacuzino.

28. Mogoşoaia.
Palatul. Loggia.
Vedere din interior.

29. Potlogi.
Palatul.
Balustrada foişorului.

Scanned with OKEN Scanner

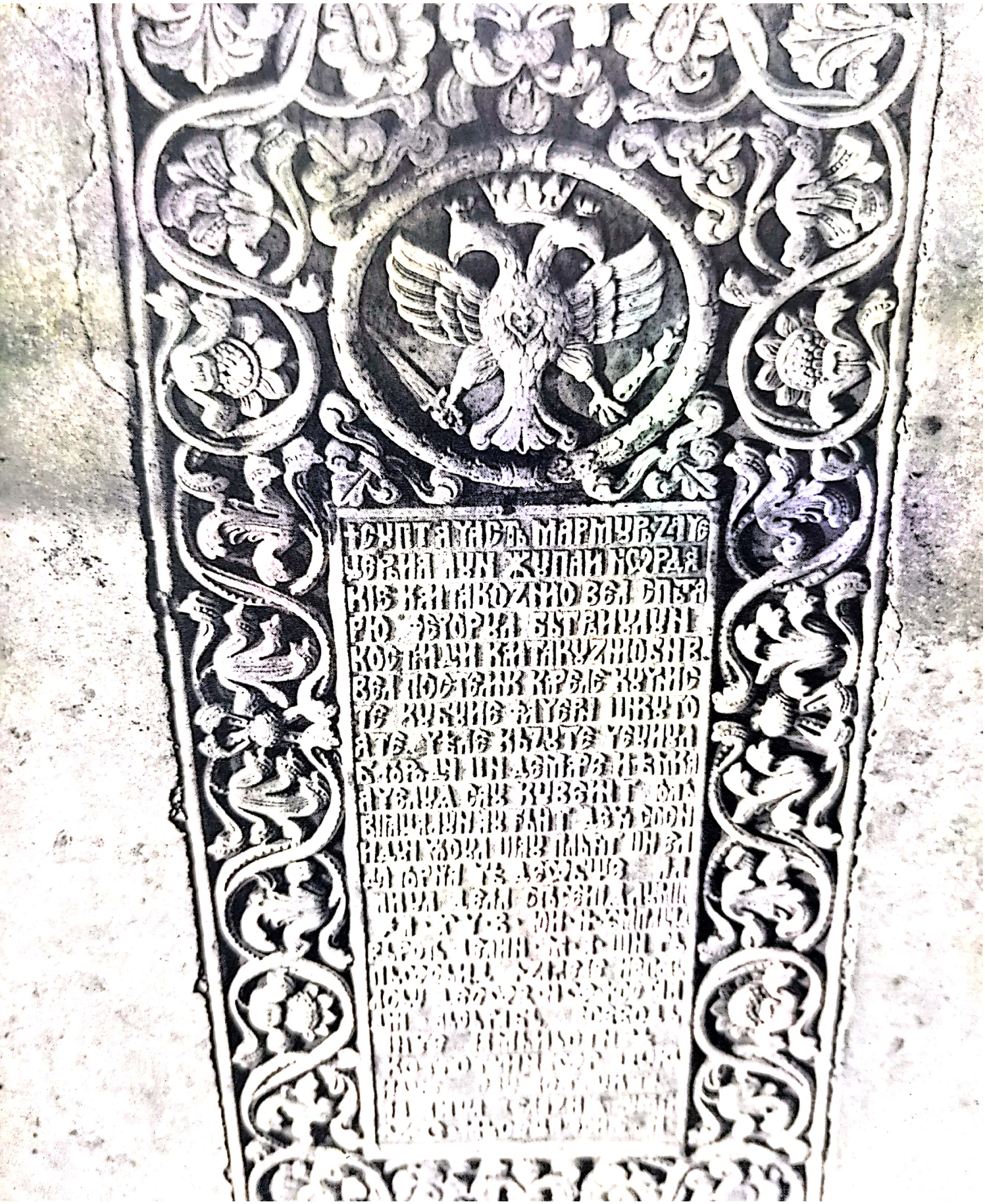
Scanned with OKEN Scanner



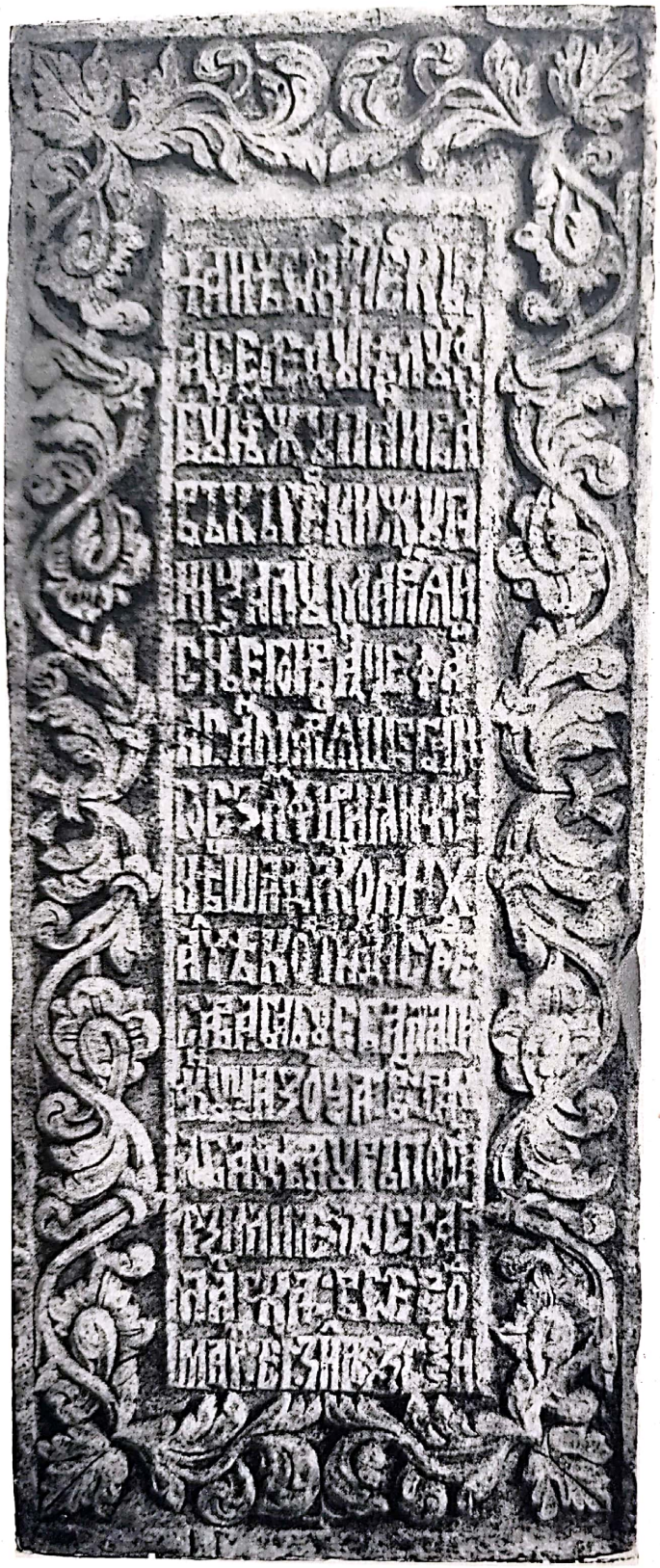
132. *Târgoviște.*
Biserica Mitropoliei.
Lespedea de mormînt
a patriarhului Dionisie.
Muzeul județean.

133. *București.*
Mînăstirea Cotroceni.
Lespedea de mormînt
a lui Iordache Cantacuzino.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



134. Târgoviște.
Biserica Mitropoliei.
Lespedea de mormînt
a lui Iancu Văcărescu.
Muzeul județean.

Scanned with OKEN Scanner

135. Tîrgovişte.
Biserica Mitropoliei.
Mormîntul Bălaşei Cantacuzino.
Muzeul judeţean.

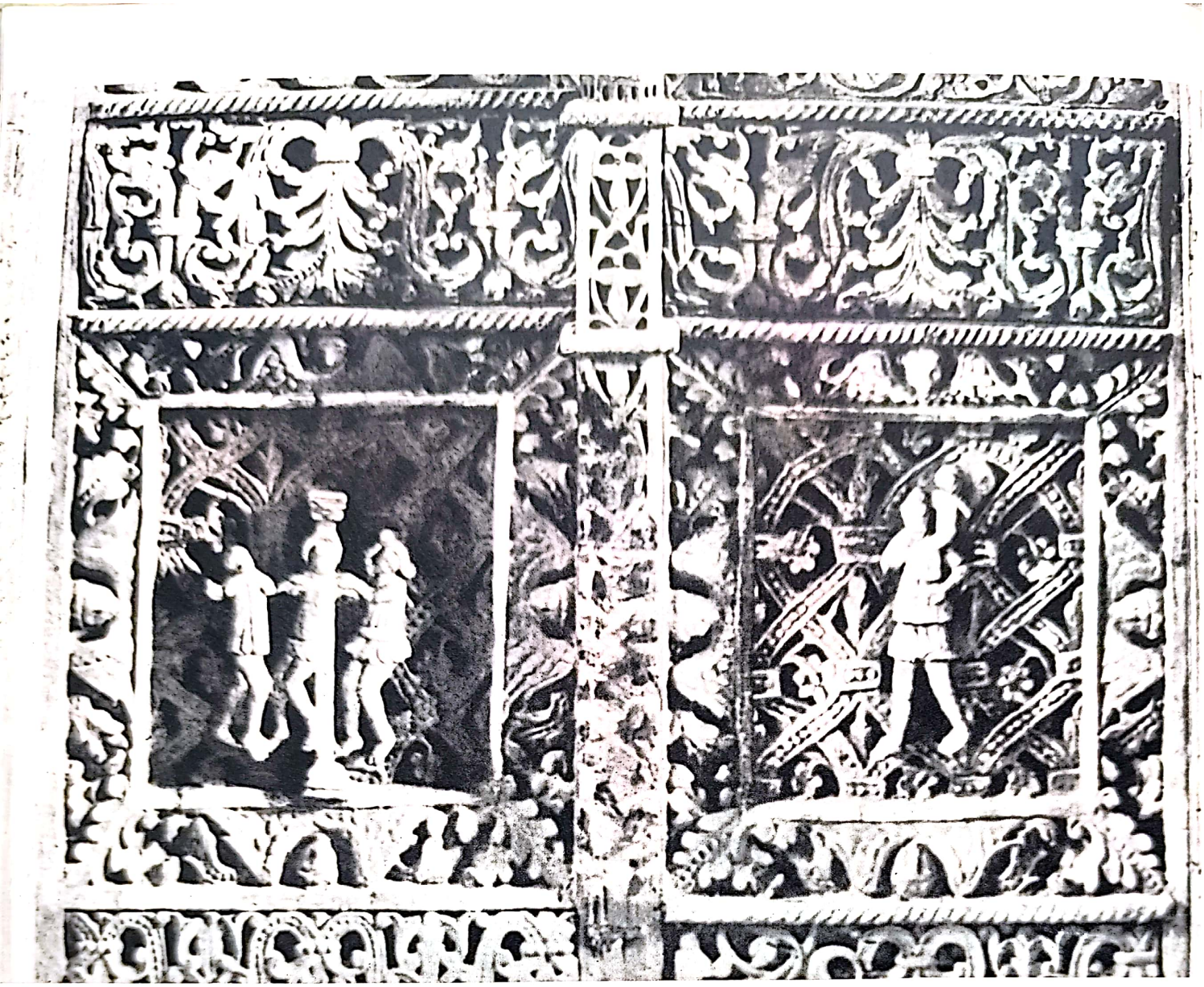
Scanned with OKEN Scanner

136. Mînăstirea Bistrița.
Bolnița.
Iconostasul. Detaliu.

137. București.
Biserica fostei mînăstiri Cotroceni.
Iconostas — ușile împărătești.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

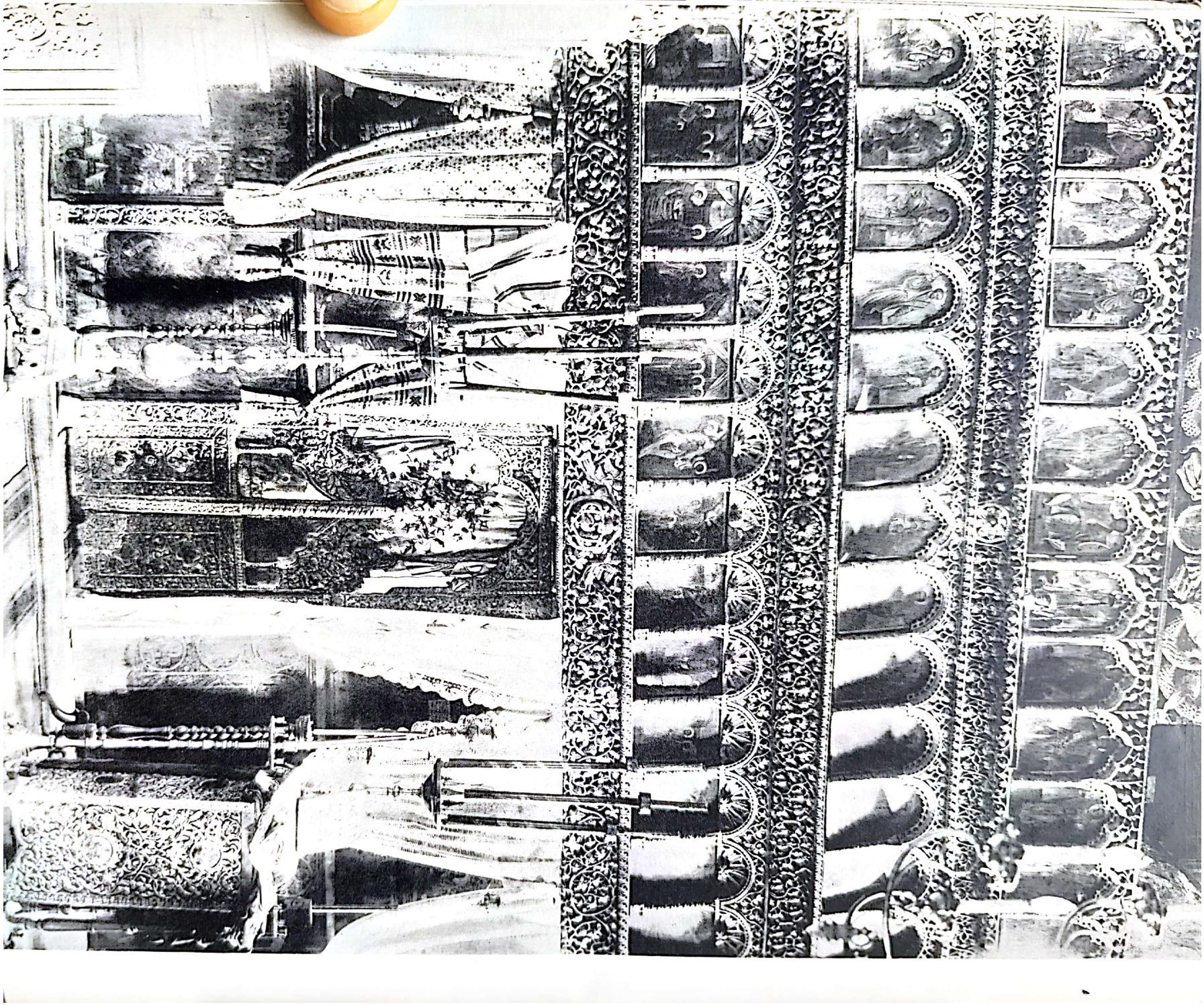


138. Costeştii de Vale.
Biserica.
Iconostas — uşile împărăteşti. Detaliu.

139. Măgureni.
Biserica.
Iconostas. Detaliu de arhitravă.

Scanned with OKEN Scanner

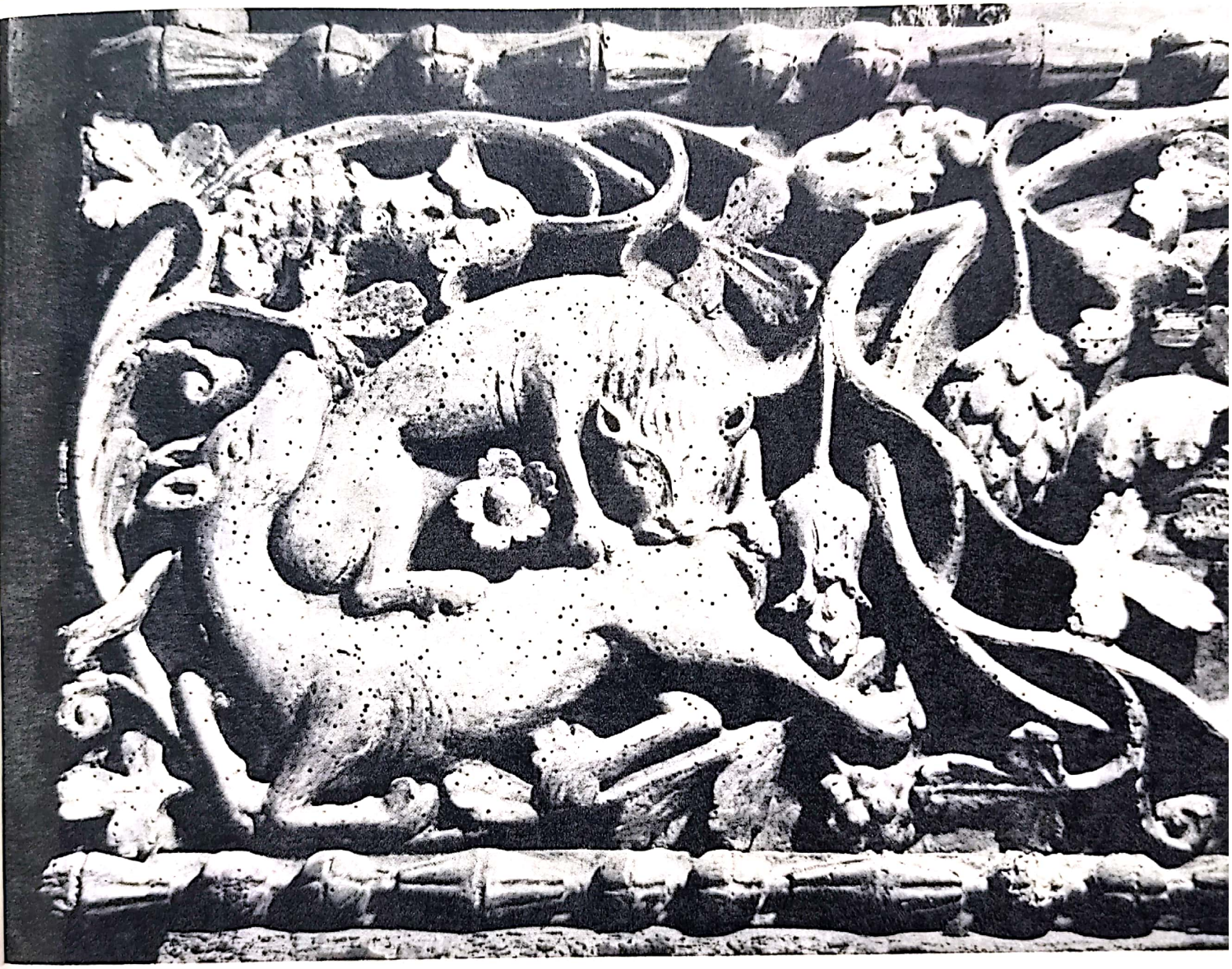
Scanned with OKEN Scanner



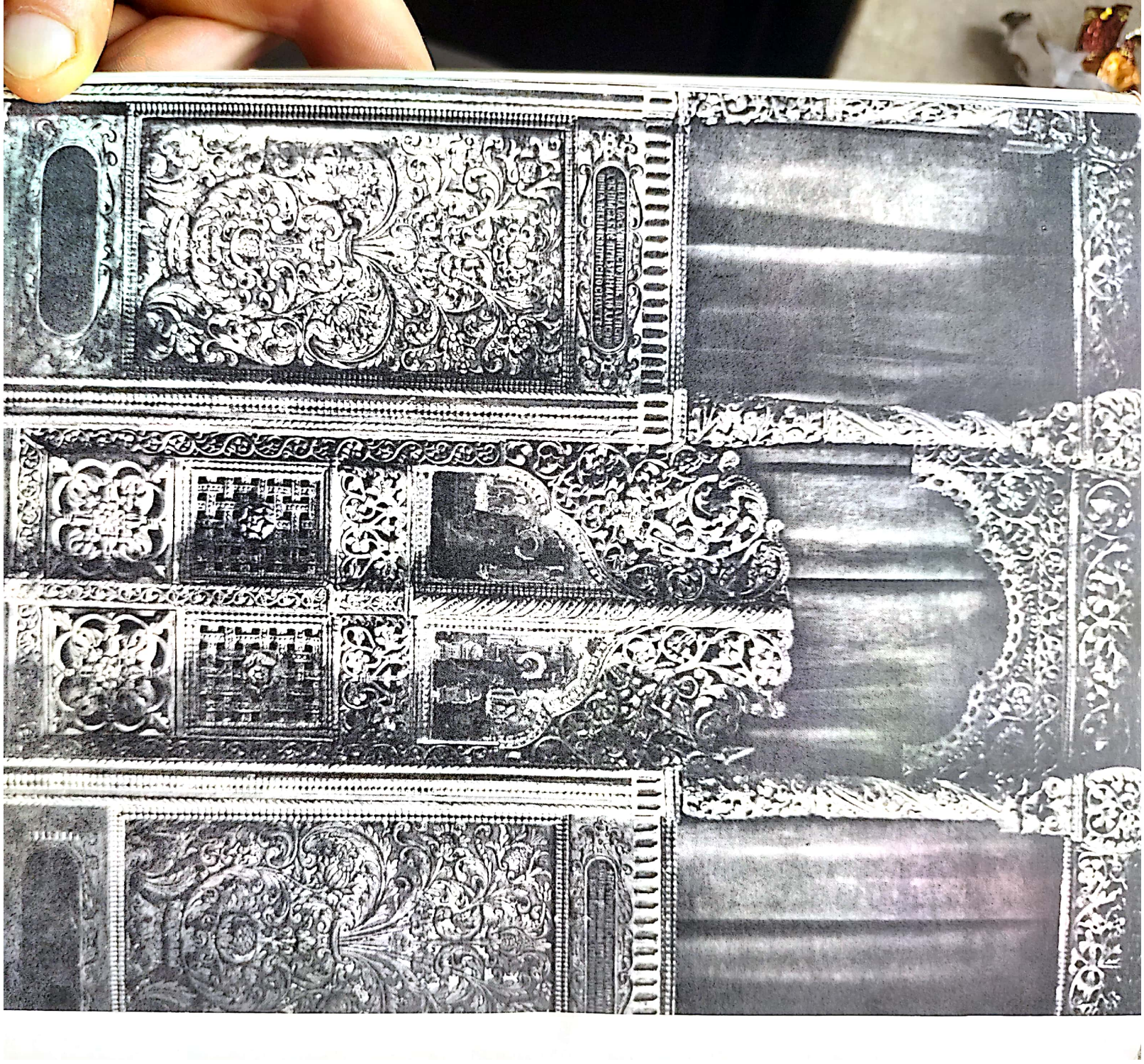
Scanned with OKEN Scanner

140. Tîrgovişte.
Biserica Domnească.
Iconostas.

141. Mogoşoaia.
Biserica de curte a palatului.
Iconostas. Detaliu de arhitravă.

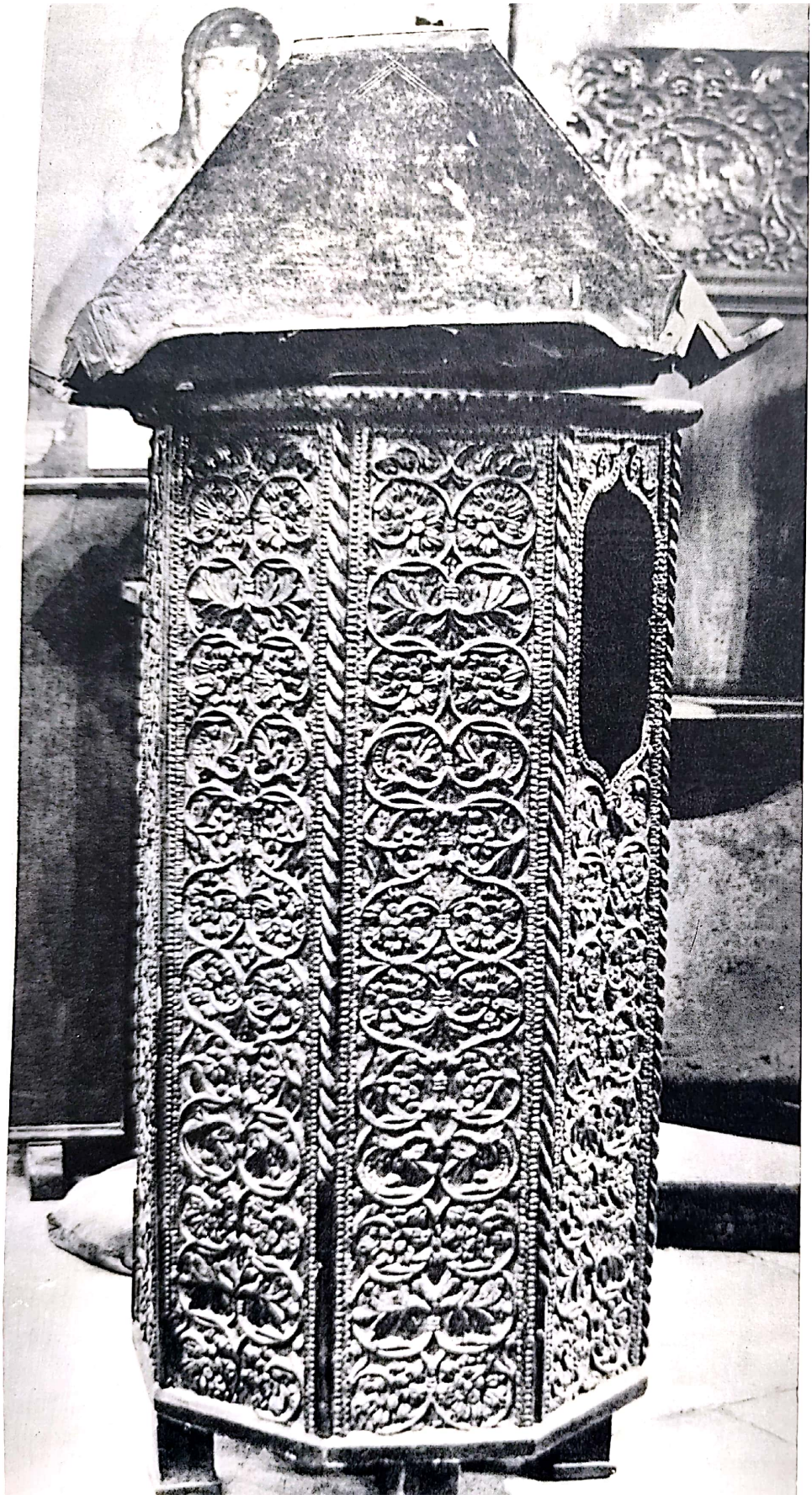


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

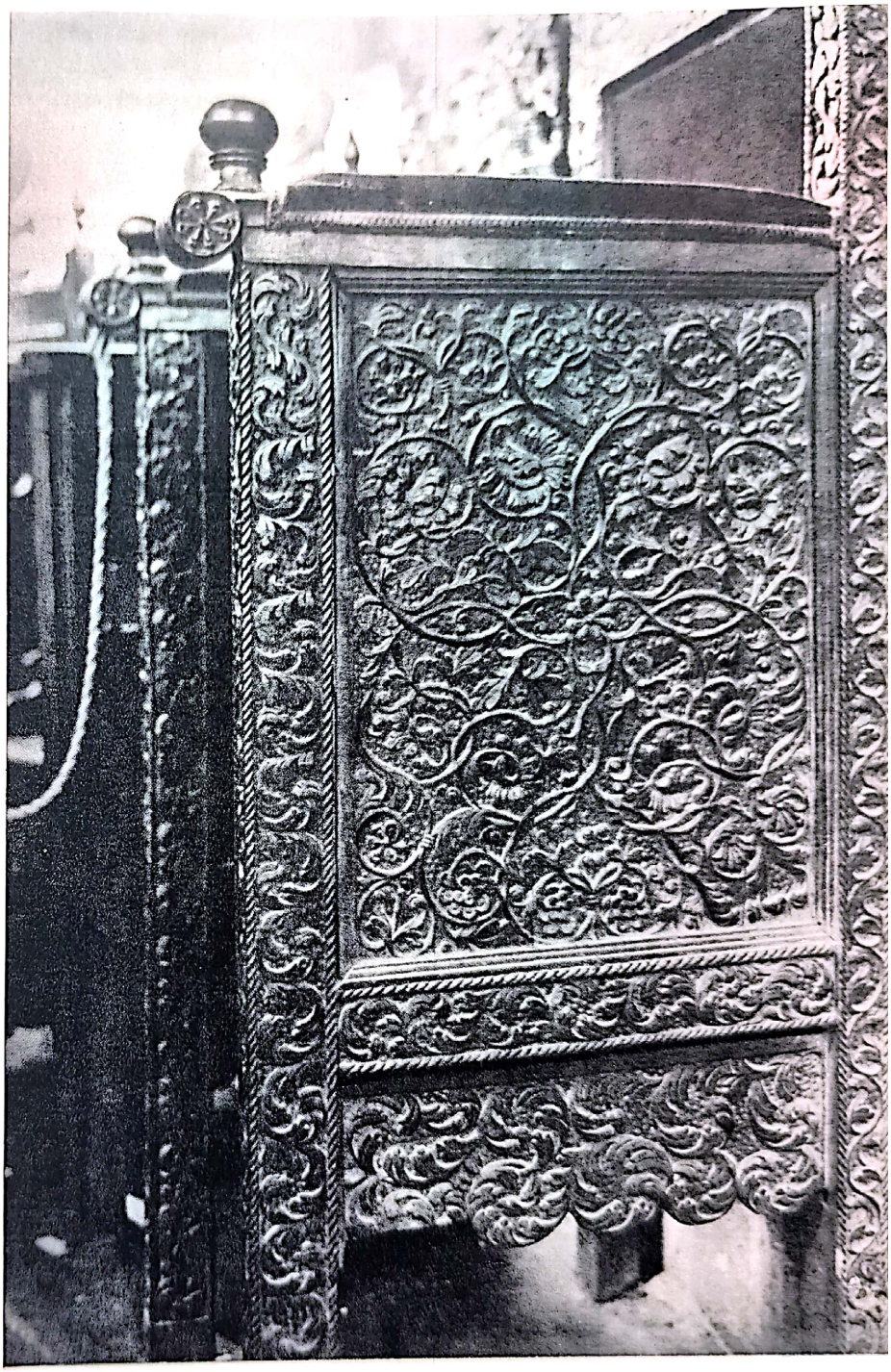
Scanned with OKEN Scanner



142. Mînăstirea Arnota.
Iconostas — uşile împărăteşti.
Muzeul de artă, Bucureşti.

143. Bucureşti.
Biserica Colţea.
Uşile de intrare.

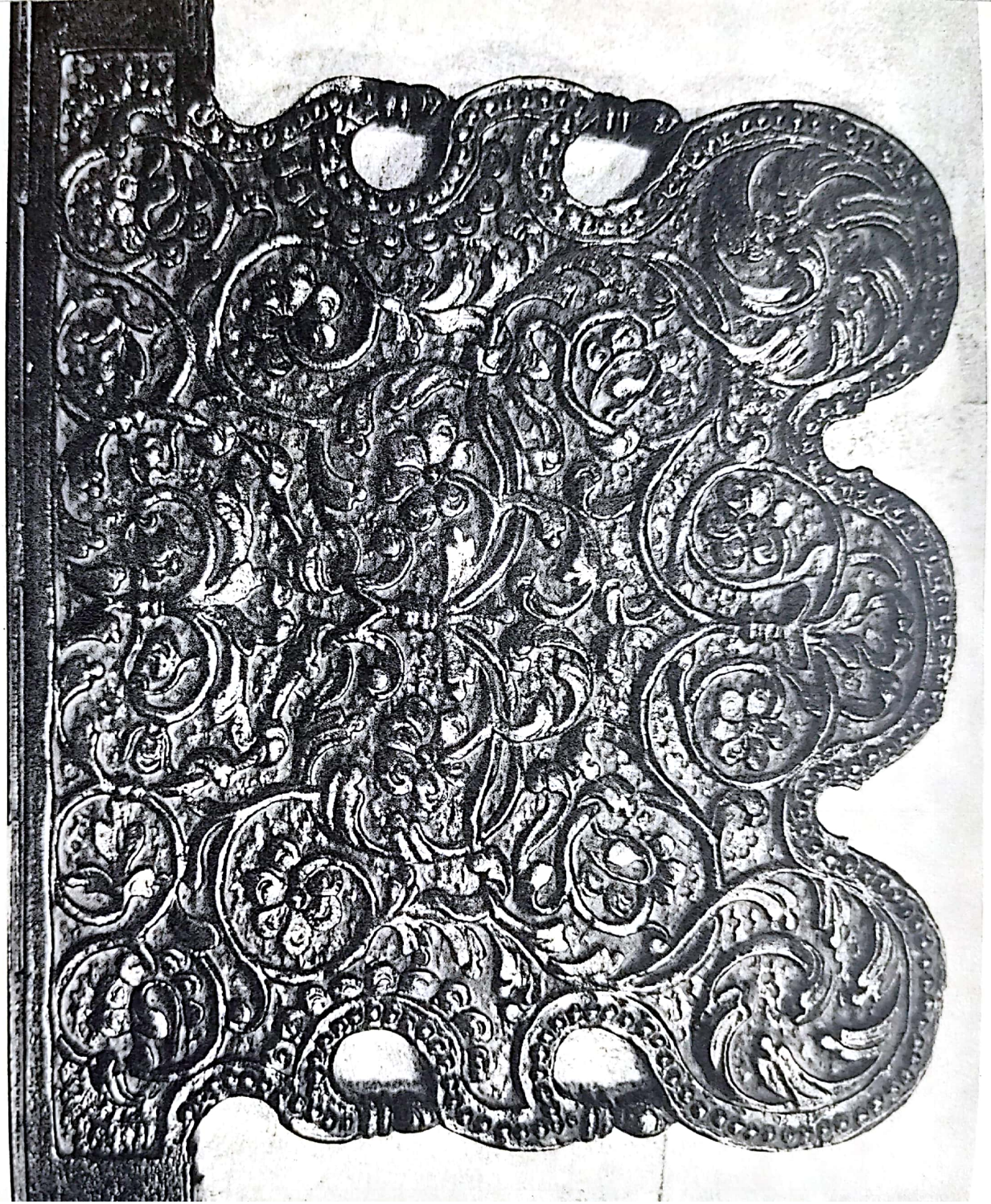
Scanned with OKEN Scanner



144. Bucureşti.
Biserica Colţea.
Analog.

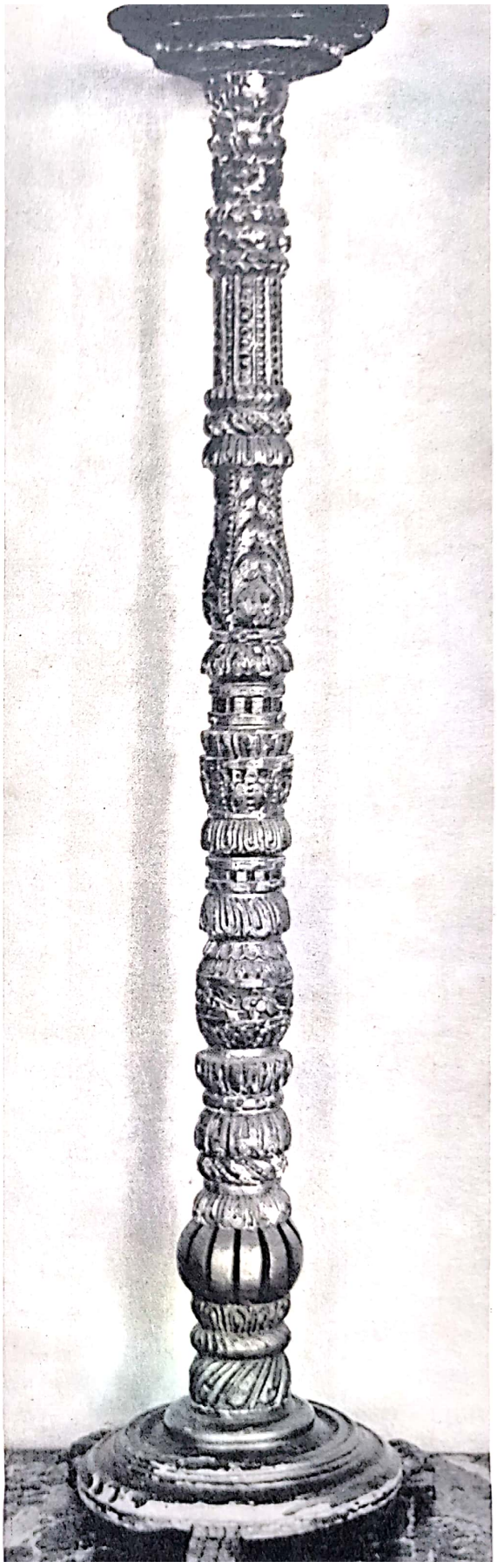
145. Bucureşti.
Biserica Colţea
Jilţ domnesc. Detaliu.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

146. Bucureşti.
Biserica Colţea.
Strană. Detaliu.



147. Mînăstirea Arnota.
Sfeşnic.
Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

148. Cîmpulung-Muscel.
Mînăstirea Negru Vodă.
Pocal dăruit de Matei Basarab şi Doamna Elena. 1641.
Muzeul de artă, Bucureşti.

149. Mînăstirea Tismana.
Candelă dăruită de Matei Basarab.
Muzeul de artă, Bucureşti.

150. Mînăstirea Cotroceni.
Argintarul E.V. din Braşov.
Disc dăruit mănăstirii de Şerban Cantacuzino.
Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

151. Argintarul E.V. din Braşo
Tale
Muzeul din Şcheii Braşovulu

152. Mînăstirea Bistriț
Argintarul E.V. din Braşo
Anaforniță dăruită mînăstirii de Constantin Brîncoveanu. 168
Muzeul de artă, Bucureşt

Scanned with OKEN Scanner

153. Bucureşti. Mînăstirea Cotroceni. Sebastian Hann. Candelă.

154. Mînăstirea Hurezi. Chivot. 1691—1692. Muzeul de artă, Bucureşti.

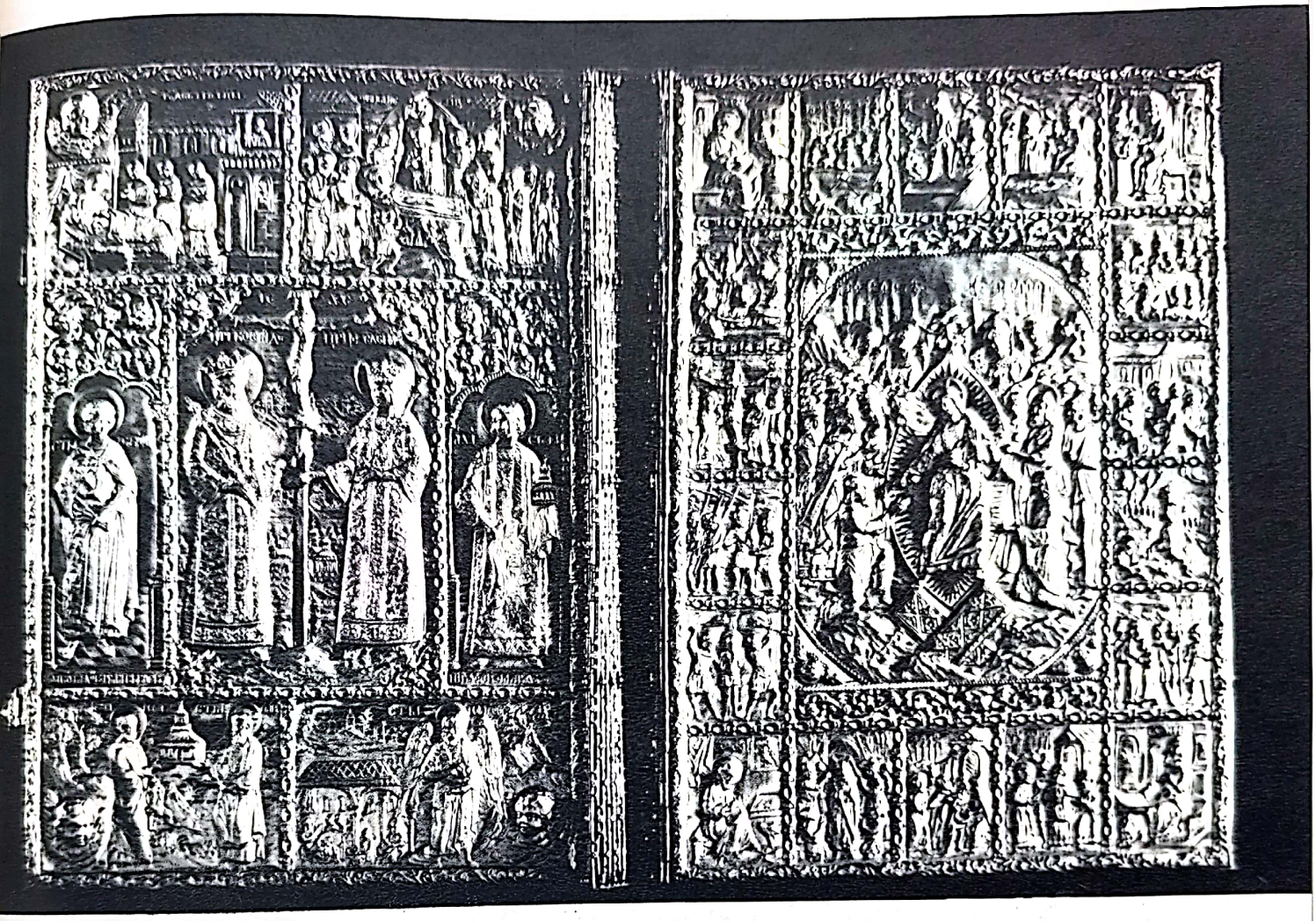
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

155. Johannes Henning.
Candelă.
Muzeul de artă,
Bucureşti.

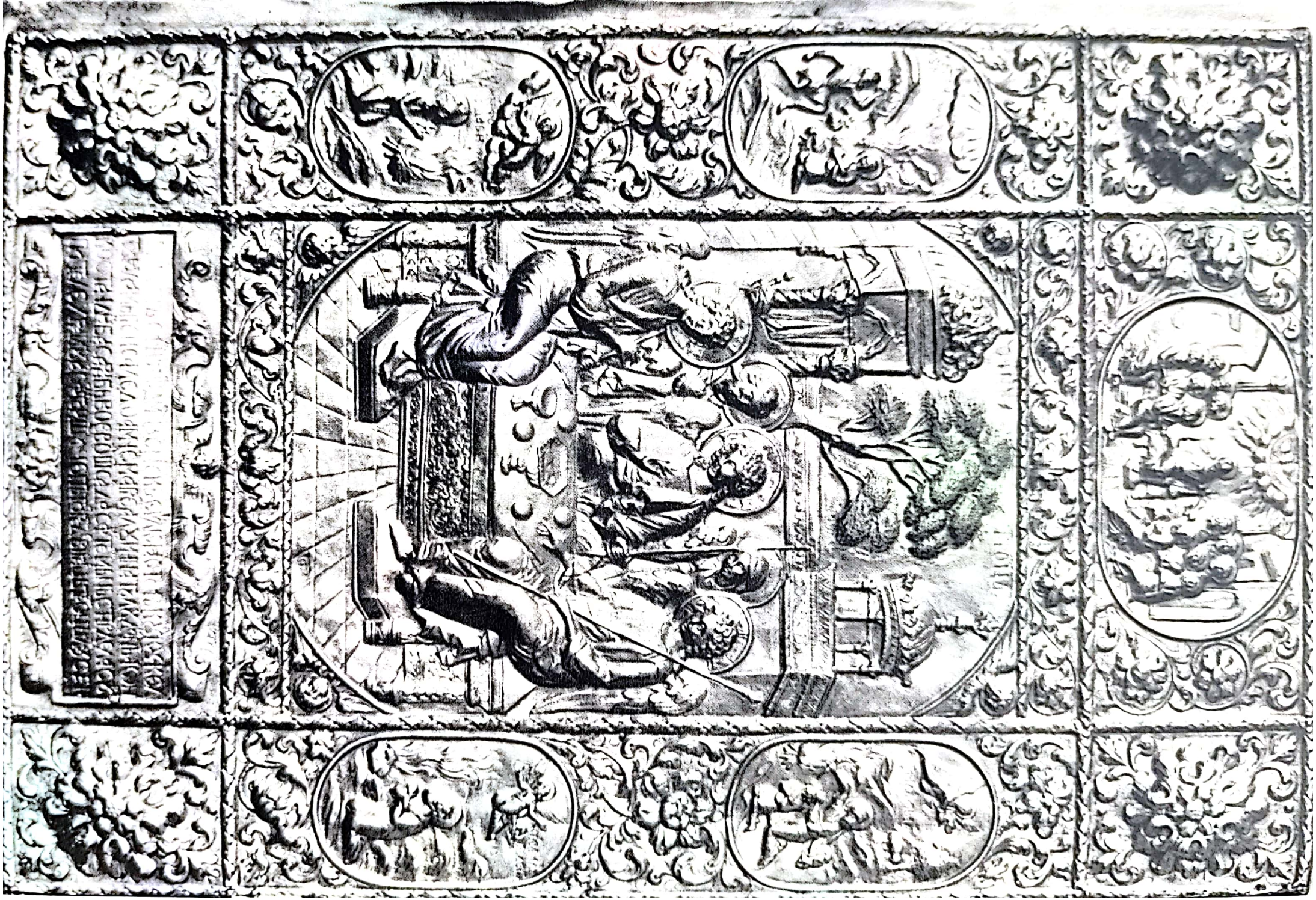
156. Mînăstirea Hurezi.
Sebastian Hann.
Ferecătură de evanghelie dăruită mînăstirii
de către Constantin Brîncoveanu şi Doamna Maria.
1708—1709.
Muzeul de artă, Bucureşti.

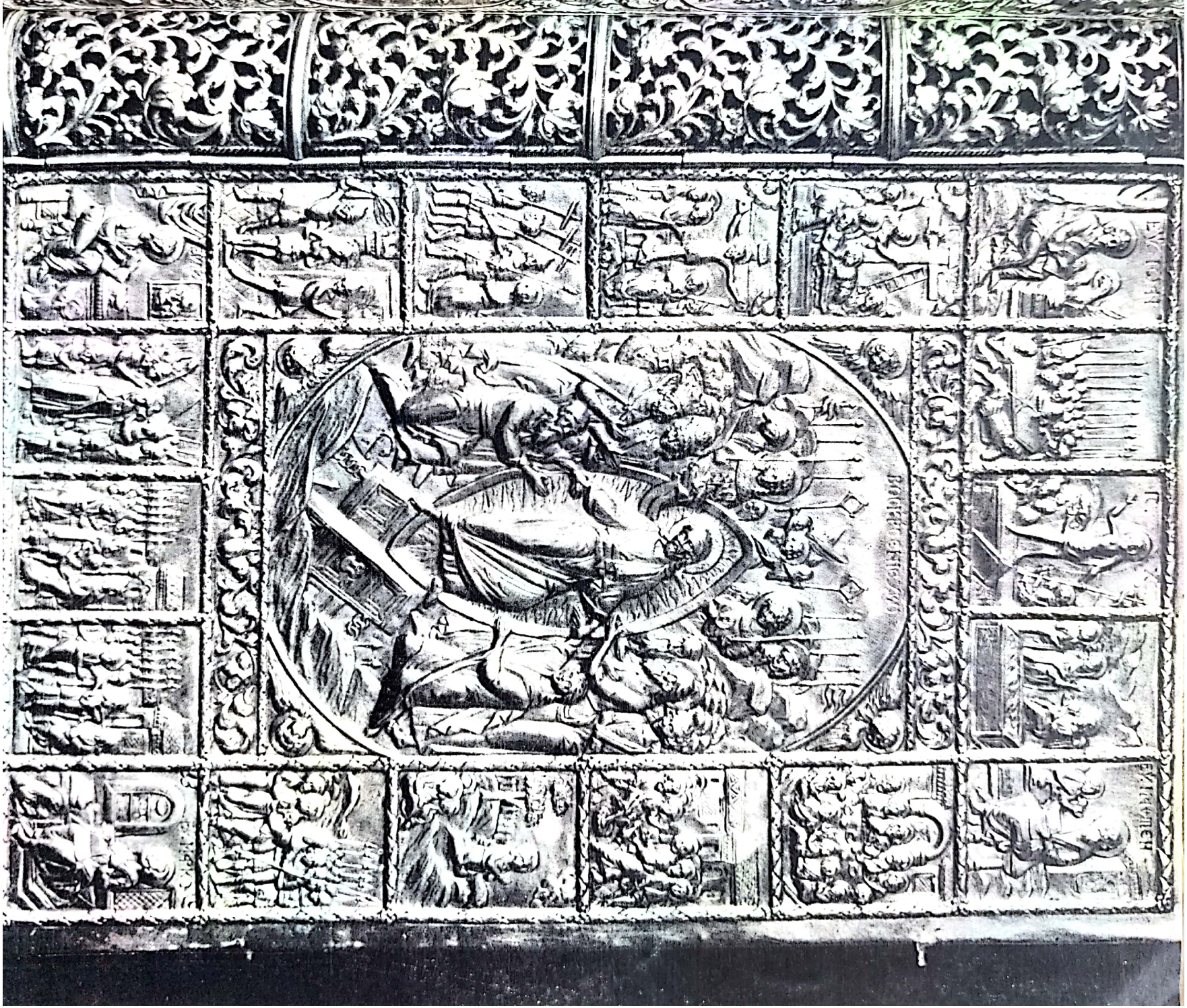
Scanned with OKEN Scanner



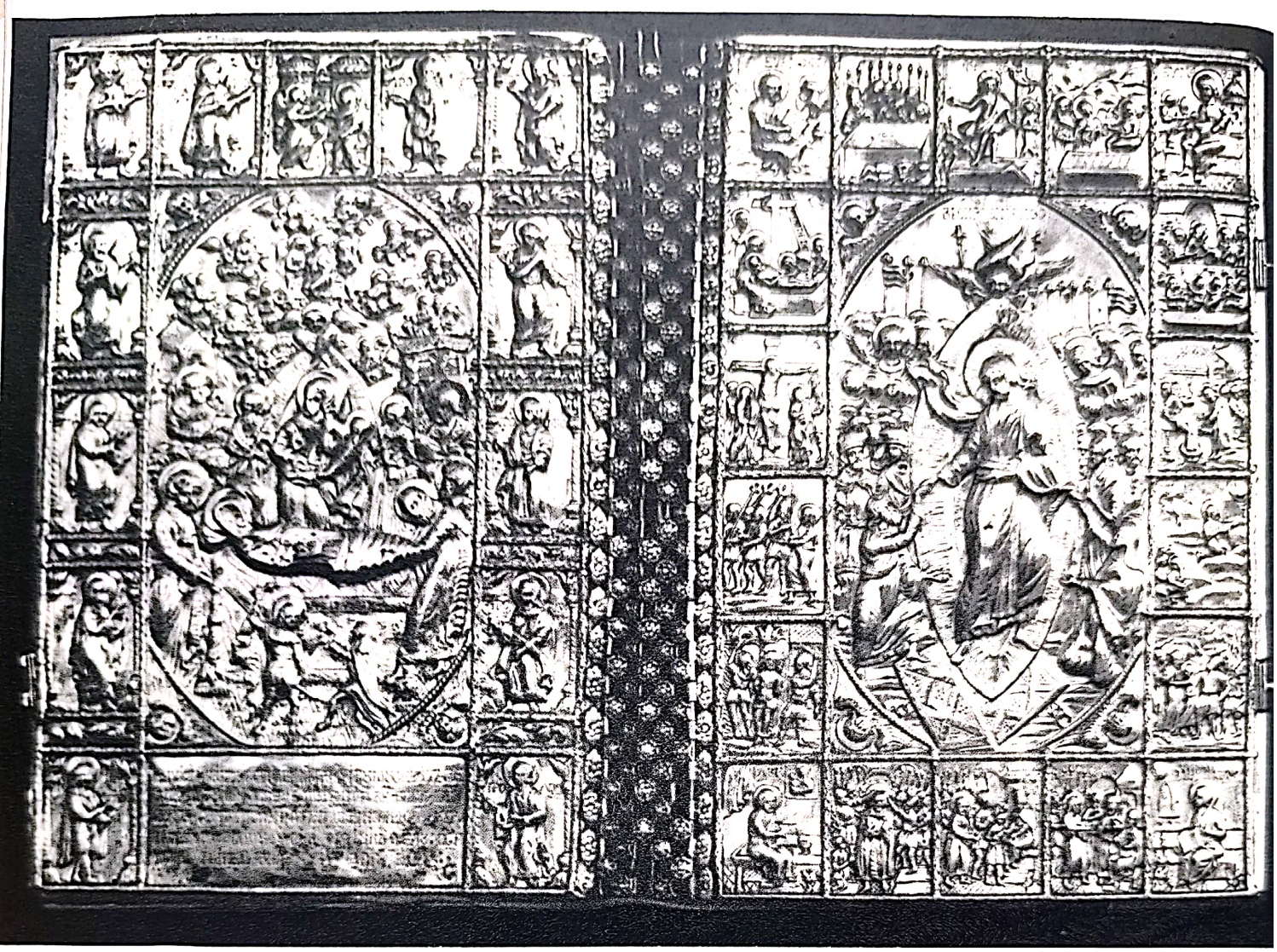
157. Mînăstirea Surpatele.
Georg May II.
Ferecătură de evanghelie
dăruită de Doamna Maria. 1708.
Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner





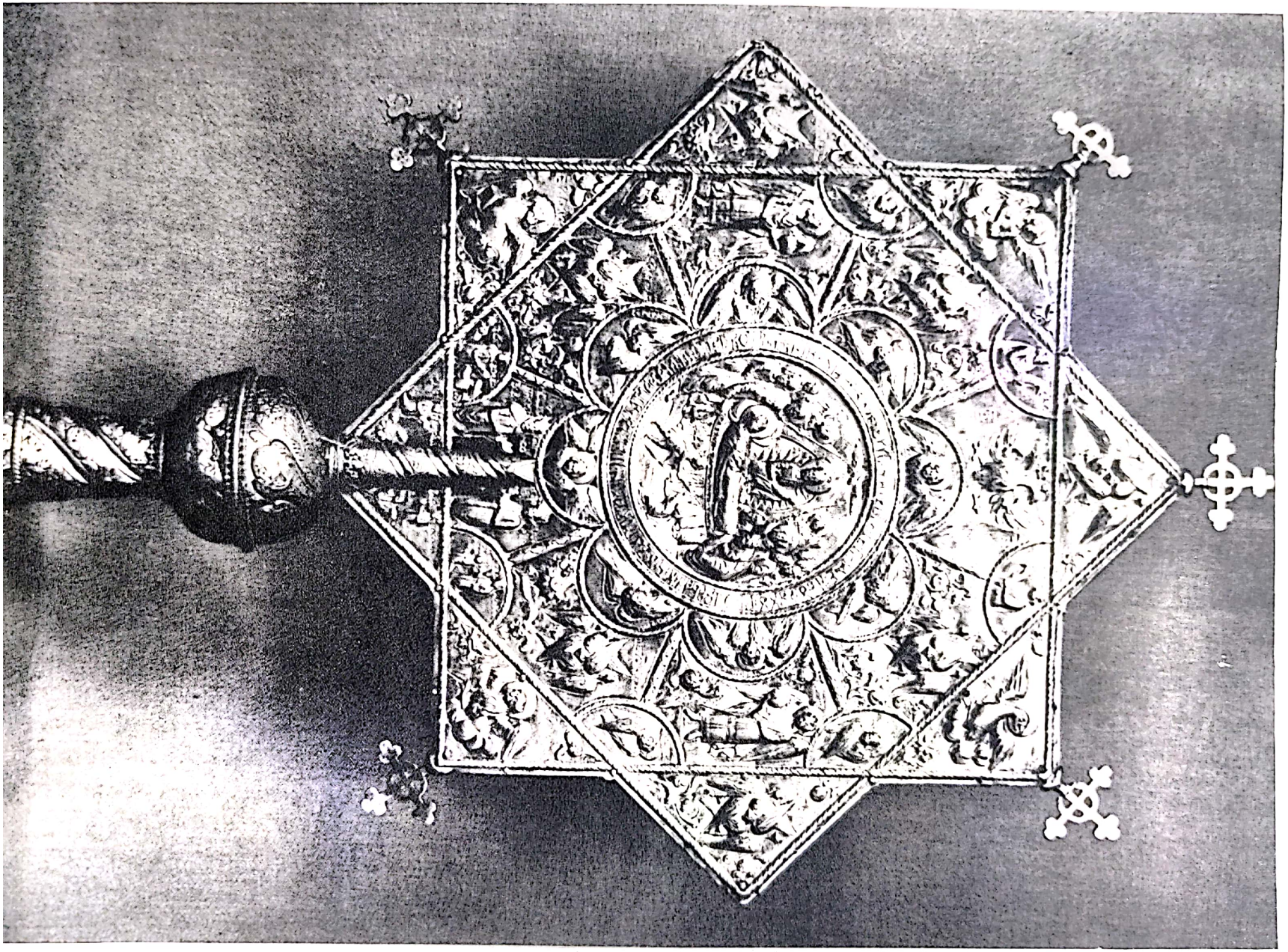
Scanned with OKEN Scanner



158. Mînăstirea Sărindar.
Pieter Hiemesch.
Ferecătură de evanghelie
dăruită de vel vistier Şerban Grecianu. 1694.
Muzeul de artă, Bucureşti.

159. Mînăstirea Cotroceni.
Argintarul E.V. din Braşov.
Ripidă dăruită mănăstirii de Şerban Cantacuzino. 1685.
Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner



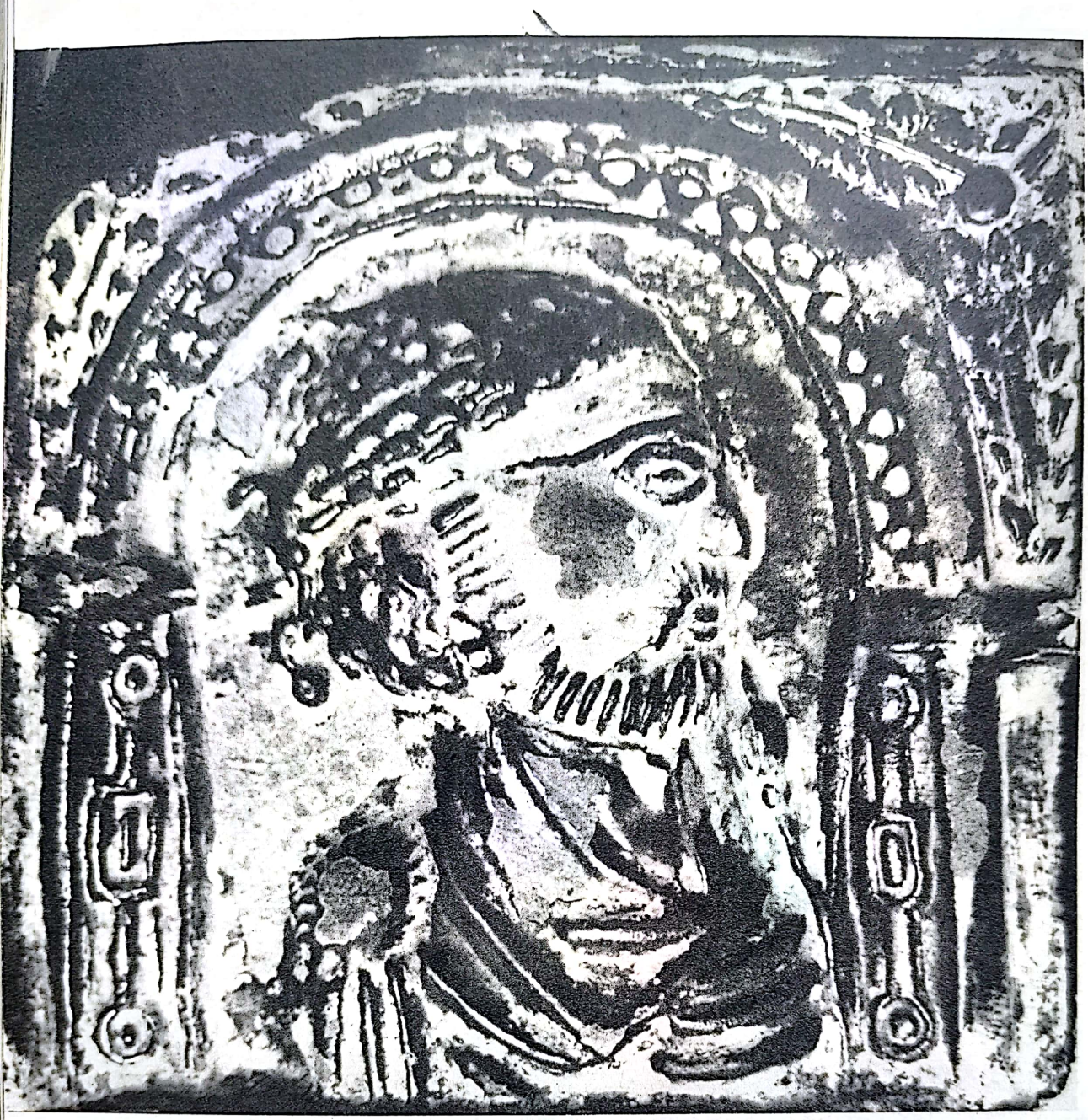
Scanned with OKEN Scanner

160. Mînăstirea Tismana.
Cutie de relicve dăruită
de arhidiaconul Nicodim şi egumenul Petronie. 1671.

Scanned with OKEN Scanner

161. Cerbureni.
Cahlă. Secolul XVII.
Colecția Slătineanu.

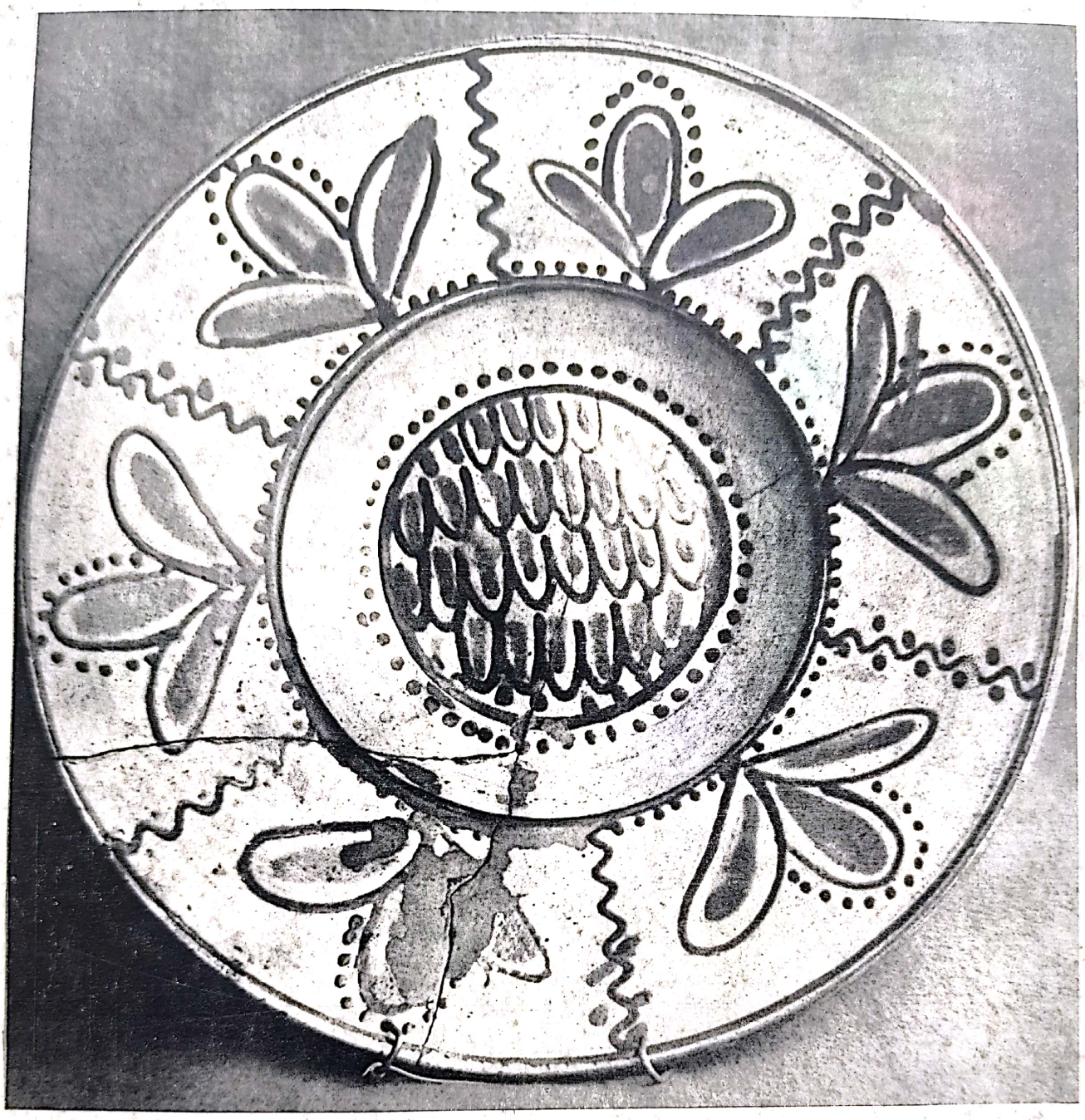
Scanned with OKEN Scanner



162. Cerbureni. Cahlă. Secolul XVII.
Colecția Slătineanu.

163. Cahlă din Țara Românească. Datată cu inscripția: Simeon 1666
Colecția Slătineanu.

Scanned with OKEN Scanner



164. Farfurie din Țara Românească.
Sfîrșitul secolului XVII — începutul secolului XVIII.
Colecția Slătineanu.

Scanned with OKEN Scanner

Accentul ansamblului pictat de la Arnota cade pe umanizarea figurilor — care nu mai păstrează nimic din hieratismul tradițional — pe spiritul narativ, pe elemente decorative. Altfel, încă de la mijlocul veacului al XVII-lea apar statornicite cîteva din trăsăturile noi ale picturii muntenești.

Ansamblul zugrăvit al bisericii din Săcuiani (1667) de lîngă Tîrgoviște, ctitorie a boierilor Săcuiani, este opera de colaborare a zugravilor Ianache și Mihail Monahul. Primului i se atribuie ciclul Patimilor (fig. 36) de pe pereții de miazăzi și miazănoapte ai naosului, precum și registrul I cu sfinții militari și *Deisis*. Pictura acestui artist vădește o viziune mai arhaică. Tonalități sumbre, intense, pun în valoare dramatismul urmărit în interpretarea ciclului Patimilor. Celui de al doilea îi revine pictura figurilor ierarhilor din altar și cele douăzeci și patru de scene din pronaos, reprezentînd viața sfîntului Nicolae (fig. 35). Opera lui Mihail Zugravul se caracterizează printr-o fantezie bogată și mai multă libertate în mișcările personajelor. El arată o vădită predilecție pentru fondurile de arhitectură complicată, pentru tratarea scenelor într-un spirit viguros și sintetic, pentru folosirea unei game de culori variate.

În iconografie au apărut unele modificări: un început de influență apuseană se remarcă în reprezentarea *Învierii* în locul tradiționalei scene *Anastasis*; în viața sfîntului Nicolae zugrăvită în pronaos, unele din personajele sfinte sînt îmbrăcate în portul contemporan; tot aici apare portretul votiv de familie. Dacă hieratismul se menține în atitudine și în gest, chipurile s-au umanizat. Stilul tabloului votiv (fig. 37), pe care cu cîteva decenii mai tîrziu îl va statornici Pîrvu Mutu, pictorul Cantacuzinilor, pentru un veac de aci înainte, mijește în reprezentarea boierilor Săcuiani.

Tot atît de semnificativă pentru schimbarea de orientare se vădește a fi și ambianța scenelor. Un duh narativ, de măruntă poveste, animă personajele, înviorează mișcările. Această artă ilustrativă și grafică este obținută cu un desen din linii moi, aproape caligrafice, alternate cu pete de culoare luminoasă, fără valorație. Tradiție și înnoire, repetiție și inițiativă sînt contemporane în pictura de la Săcuiani.

Diferențierile de stil sînt semnificative pentru întregul veac al XVII-lea și se pot urmări permanent. În 1669, Tudoran zugravul termină pictura bisericii din Băjești, ctitorie a boierului Mareș Băjescu, una din cele mai reușite și expresive ansambluri de pictură ale timpului. Aci încep să se contureze cele două tendințe de laicizare, vădită în observarea mediului înconjurător, cît și introducerea temelor legate de literatura populară.

Printre figurile de ctitori se desprind cîteva mai reprezentative ca reușită portretistică: cea a lui Mareș Băjescu, cea a părinților acestuia, jupan Gheorghe și jupîneasa Stana (fig. 38), cea a Ilincăi, soția jupanului Fiera. Remarcabil este coloritul alcătuit din tonuri sumbre: negru, cafeniu, cenușiu și alb. Artistul reușește admirabil diferențele de vîrstă și imprimă unora din personaje, cum este Jupînița Vișica, de pildă, o jovialitate tinerească, subliniată cu știință și de eleganța costumului viu colorat. Artistul reușește să facă și din figurile oficiale, obișnuit convenționale, ale voievozilor și mitropoliților țării, adevărate portrete, după cum ne-o dovedesc cel al lui Antonie Vodă din Popești sau cel al patriarhului de Ierusalim, Dosoftei, care ne vizita atunci țara. O tot atît de interesantă imagine este cea a lui Dragomir zidarul (fig. 40), primul portret de meșter, cunoscut pînă acum în pictura Țării Românești.

Scanned with OKEN Scanner

Judecata de apoi, de pe peretele de răsărit al pronaosului, prin amploarea pe care i-a acordat-o artistul, ca și ilustrarea psalmului 149, cu înlănțuirea într-un ritm atît de armonios al horelor zugrăvite pe arcurile bolților pronaosului, prevestesc aspecte ale artei brîncovenești în vreme ce sfinții militari și Deisis (fig. 41) prin accesoriile de costum ca și prin ținută amintesc ansamblurile mai vechi de pictură ca cel din secolul al XVI-lea de la mînăstirea Argeșului, monument ce a servit de model meșterilor locali (fig. 39).

Faza a doua a picturii Țării Românești din veacul al XVII-lea poate fi considerată ca începînd cu ansamblul — azi dispărut — de la mînăstirea Cotroceni (1682) opera lui Pîrvu Mutu și cu frescele, de curînd curățate de la biserica Doamnei din București (1683), ctitoria Doamnei Maria, soția lui Șerban Cantacuzino, ce constituie azi decorul cel mai important din capitală și totodată cel mai caracteristic pentru etapa premergătoare stilului brîncovenesc. Picturile bisericii Doamnei sînt prima operă cunoscută a zugravului Constantinos. În stadiul actual al cercetărilor noastre, Constantinos, artist probabil grec, este cel dintîi care introduce cu autoritate, în pictura Țării Românești, eclectismul specific lumii balcanice. El a realizat la biserica Doamnei un ansamblu în care se simte autoritatea unui artist cu școală (fig. 42—46). Artistul își va aminti de această pictură în lucrările sale viitoare, în special la decorarea bisericii mari de la Hurezi unde lucrează în calitate de șef al echipei zugravilor români ai lui Constantin Brîncoveanu.

De aici înainte — deși încă cu greu — se pot urmări două direcții diferite în pictura Țării Românești: cea autohtonă reprezentată de Pîrvu Mutu și cea balcanică, de factură athonită, reprezentată mai puternic la Hurezi de zugravul Constantinos. Caracterele specifice ale picturii Hurezului nu trebuiesc însă căutate numai în opera pretențioasă a unui artist de tipul lui Constantinos. Ele se citesc cu mai multă precizie și sînt mai apropiate de evoluția firească a picturii românești în lucrările modeste ale meșterilor autohtoni. Neîndoielnic că, prin prestigiul său, artistul străin stabilit la noi s-a bucurat nu numai în cadrul școlii de la Hurezi, dar și în întreaga mișcare artistică de la sfîrșitul veacului al XVII-lea, de o justificată autoritate. Dar trebuie subliniat faptul că de îndată ce se introduce în mediul artistic al zugravilor autohtoni de la Hurezi autoritatea sa slăbește, el rămînînd în realitate numai cu numele, un șef al școlii de la Hurezi. Dacă maniera picturii sale este apreciată în decorul oficial al ctitoriilor domnești, cursul picturii romînești se îndreaptă acum către stilul înflorit, ilustrat de arta unui Pîrvu Mutu.

Dintre artiștii autohtoni Pîrvu Mutu este astăzi figura cea mai bine cunoscută. Format în mediul artistic local, în cadrul mînăstirii Negru Vodă din Cîmpulung-Muscel, lucrînd apoi în nordul Moldovei, reîntors în Țara Românească, în lucrările sale se resimte contactul cu arta moldovenească. După o scurtă activitate în mediul său natal, el devine curînd pictorul de curte al Cantacuzinilor, iar mai tîrziu lucrează și pentru Constantin Brîncoveanu. În afară de datele ce ne permit să-i cunoaștem viața, cu destule amănunte, așa cum nu a fost posibil pentru nici unul dintre înaintașii săi, opera lui, din care se păstrează încă ansambluri importante, ca cele de la Filipeștii de Pădure (1692), Măgureni (1694), schitul Lespezi (1694), Rîmnicul Sărat (1697), Bordești (1699), îi conturează bine personalitatea. Activitatea sa se poate

Scanned with OKEN Scanner

urmări sub cele două aspecte comune pictorilor veacurilor XVII și XVIII, acela de pictor religios și acela de portretist.
Studiul lucrărilor sale duce la concluzia că, atît în ceea ce privește aplicarea programului iconografic cît și în interpretare, Pîrvu Mutu își formase un stil propriu, ușor de recunoscut. Pe lîngă compozițiile mai mari, care ocupă spațiul timpanelor, el pictează și o serie de scene mici, asemănătoare celor din sinaxare, cu care umple spațiul pridvoarelor (fig. 47). În compozițiile mari, ca și în tablourile votive, figura rămîne preocuparea principală a artistului. La Pîrvu Mutu și chipurile sfinților sînt individualizate, chiar atunci cînd reproduc modele mai vechi, cum sînt, de pildă, cele ale sfinților militari (fig. 51). În scenele mai mici, ca și în sinaxar, el introduce elemente pitorești și accesorii variate, ce se resimt de influența gravurilor și ilustrațiilor occidentale de carte tinzînd să îmbogățească astfel repertoriul iconografic. Atunci cînd reprezintă pe Sfînta Marina (fig. 52), ca la Bălinești și Humor, sau își amintește de viața sf. Nicolae de la Voroneț, cînd zugrăvește același ciclu la schitul Lespezi, el pare să se fi inspirat din pictura moldovenească a veacurilor XV și XVI. În decorarea pridvorului (fig. 49) și mai ales în scena Judecății din urmă, Pîrvu Mutu contribuie la stabilirea unui nou tip iconografic ce se va perpetua. Ca și pictorii grupului de la Hurezi, contemporani cu el, Pîrvu Mutu acordă multă importanță ilustrării Psalmului 149, în care găsește prilej pentru a dezvolta, pe boltă și pendentivii pridvoarelor, reprezentările de hore și lăutari, cu personaje în costume de epocă. În pictura lui Pîrvu Mutu se vădește din ce în ce mai mult, influența mediului înconjurător, pe care el îl sugerează prin felurite accesorii care îmbogățesc repertoriul fundalurilor scenelor religioase. În bisericile pictate de el — Bordești, Filipeștii de Pădure, Măgureni —, artistul s-a reprezentat cu penelul în mînă și cu vasul de culori, fie singur, fie cu ajutoarele sale. Totodată el dă curs liber înclinației sale de portretist realizînd frize cu numeroase personaje: 53 la Filipeștii de Pădure (fig. 48 și 50), 60 la Măgureni — așezate în grupuri dispuse pe orizontală. Compozițiile sînt uniforme, ele se remarcă prin ritmul pe curbe mari ce dau ansamblului o anumită amploare. Personajele sînt statice, cu un fel de hieratism ce nu este lipsit de naturalețea liniștită și totuși vie a unui portret de familie. Uniformitatea pieptănăturilor și a costumelor, frunțile înalte și descoperite, pometii reliefați, sprîncenele arcuite ale bărbaților, dau la prima vedere impresia că te găsești în fața unei frize monotone de portrete, în care artistul a executat mecanic și stereotip personaj după personaj, fără să-și pună vreo problemă de compoziție. Doar atitudinea variată a mîinilor — așezate pe piept, ridicate, sprijinite pe umărul sau pe capul unui copil, ținînd o floare, o carte, o batistă — frumos ritmate —, pare să fie singurul mijloc de care dispunea artistul pentru a da întregului mai multă viață. Și totuși, un examen mai atent schimbă prima impresie. Din ansamblu se desprinde o atmosferă de noblețe simplă, în care expresivitatea celor reprezentați nu vine din investirea cu o formă exterioară — atribut sau costum — ci din însăși individualitatea pe care a reușit să o imprime fiecărui personaj în parte. Figurile, realizate cu mijloace puține, sînt tratate aproape monocrom. Culorile folosite cu predilecție sînt: verdele și în special roșul smeuriu, alături de roșul vișiniu stins, armonizat cu un albastru cenușiu; ele dau ansamblului o eleganță subtilă și consecventă de-a lungul întregului panou.

Scanned with OKEN Scanner

Prin felul personal în care tratează portretul cît și prin importanța pe care i-o dă, opera lui Pîrvu Mutu marchează în evoluția picturii Țării Românești momentul în care cele două genuri — pictura religioasă și portretul — se diferențiază net.
Opera lui Pîrvu Mutu ilustrează fenomenul general de înnoire artistică și astfel, pe bună dreptate, putem înscrie în istoria artei muntenești numele unui artist, șef de școală, care a avut o viziune în concordanță cu transformările culturale ale epocii în care a trăit.
Decorarea între 1694—1704 a complexului mînăstirii Hurezu, ctitoria principală a lui Constantin Brîncoveanu, reprezintă una din realizările cele mai importante din istoria picturii veacului al XVII-lea. Acest atît de amplu complex care tindea, prin numărul și frumusețea bisericilor, schiturilor, paracliselor, să imite și să rivalizeze cu renumitele lavre athonite, oferea întinse suprafețe de decorat. Hurezii devin, încă de la început, un centru de intensă și creatoare activitate artistică, totodată un prilej unic de colaborare pentru zugravii timpului. Aici sînt chemați să lucreze sub conducerea lui Constantinos atît laici, cît și pictorii din mediul călugăresc, aleși cu grijă printre cei mai iscusiți.
În afară de Constantinos, întîlnim pe Ion ajutorul său, pe Andrei, Stan, Neagoe și Ioachim. Ei termină lucrul la biserica mare în 1694. Pictarea celorlalte ansambluri este continuată de Preda și Marin, care decorează în 1697 paraclisul, de unde Preda, într-o altă formație, acum asociat cu Nicolae și Ianache, lucrează pînă în 1699 la picturile bolniței. În același timp (1699), o parte din echipa ce decorase biserica mare, formată acum numai din zugravii Constantinos, Ioan, Stan și Ioachim, este trimisă de Brîncoveanu la Tîrgoviște spre a repicta biserica Domnească. Dar șantierul de la Hurezu nu se închise prin plecarea acestora: alți zugravi, ca ierodiaconul Iosif și Ion, pictează în 1700 schitul Sfinții Apostoli, în vreme ce Ianache terminînd angajamentul la bolniță împreună cu Istrate și Hranit lucrează în același timp la picturile schitului Sfîntului Stefan, pînă în 1702. Nici Pîrvu Mutu nu rămîne în afara activității zugravilor lui Brîncoveanu, căci împreună cu Radu, ajutorul său de la Filipeștii de Pădure, zugrăvesc în 1700 mînăstirea Mamul.
Pictura bisericii mari, ansamblul cel mai vast din întregul complex de la Hurezi, este azi mult înnegrită de fum, mai ales în naos și altar. Totuși, cîteva trăsături comune, manierismul figurilor, tratarea complicată a draperiilor ce marchează elementele barocizante ale stilului lui Constantinos, armonia tonală bazată pe acordul dintre roșu purpuriu și albastrul intens marin al fondurilor — comun decorului bisericii Doamnei din București — ne îndreptățesc să-i atribuim lui Constantinos execuția acestor părți din biserică, cu atît mai mult cu cît, în calitatea sa de șef de școală, îi revenea de drept pictarea celor mai importante părți din ansamblu. Constantinos a realizat la Hurezi o decorație care reflectă atmosfera de fast care și-o dorea Constantin Brîncoveanu.
Programul iconografic reflectă în linii mari tradiția. În naos, cîteva scene importante se detașează din ansamblu, legat stilistic, în linii mari, de pictura de la biserica mînăstirii Argeșului. *Coborîrea în iad* de pe semicalota absidei de miazănoapte este o lucrare ce poate fi considerată printre cele mai realizate de la Hurezi. O Evă tînără, cu păr bălai căzîndu-i pe umeri, de sub o calotă roșie, înveșmîntată într-o rochie purpurie, amintește prin caracterul ei laic de aceeași reprezentare de la Arnota. Figura a plăcut artiștilor contemporani, ei au copiat-o la Govora, fără să reușească însă să mai atingă nivelul artistic al modelului.

Scanned with OKEN Scanner

Figurarea pe peretele de sud-vest al naosului, a sfinților Constantin și Elena, în poziție frontală, ca la icoanele împărătești, introduce o interpretare iconografică nouă. Artistul a reprezentat aci, ca și pe ferecătura comandată meșterilor sași din Transilvania, pe crucea pe care o susțin cei doi sfinți, trupul lui Isus răstignit. Iconografia aceasta se repetă și pe icoana de hram de pe fața turnului de intrare în incintă.

Reprezentarea sfinților Constantin și Elena s-a bucurat de mare prestigiu în epoca brîncovenească (fig. 53). Atenția ce i s-a dat poate fi echivalată cu cea acordată sfinților Sava și Simion, în arta sîrbă, sau cu cea a sfinților Boris și Gleb, în pictura veche rusă. Zugravii de la Hurezi s-au ostenit mai mult ca pentru oricare altă temă — așa cum se poate constata din picturile bolniței, a paraclisului, a schitului sfinților apostoli și a icoanelor — să realizeze opere de bună calitate, care să fie în măsură să oprească atenția în mod deosebit. Comunitatea de nume a Domnului cu cea a împăratului bizantin poate explica întrucîtva popularitatea și frecvența temei, dacă nu ne înșelăm încercînd a lega această reprezentare de poziția lui Brîncoveanu de apărător al creștinismului ortodox, atît de actuală în acel moment pentru domnie ca și pentru biserică. Nu mai este însă vorba acum, ca în Moldova veacurilor XV—XVI, de o politică activă de apărare a independenței țării, ci mai degrabă de o formulă de propagandă. În iconografia pronaosului, accentul cade pe pictura istorică reprezentată prin figurarea unui mare număr de voievozi ai Țării Românești, al căror descendent se considera Brîncoveanu. Pe peretele de răsărit, deasupra ușii, zugravii au reprezentat ciclul sfîntului Constantin, într-o succesiune de compoziții, între care se recunoaște îndeosebi importanța acordată scenei luptei împăratului bizantin cu Maxențiu, la porțile Romei, pe podul Malvius și a apariției crucii în semn de sprijin în luptă. Această scenă de bătălie aduce o notă nouă în cadrul ansamblului religios. Ea vădește nu numai o tendință narativă și pronunțate trăsături laice, dar totodată încercarea vădită de a face pictură istorică. Friza de portrete, amplă succesiune de figuri, în care, nu fără intenție, domnul a cerut artiștilor să reprezinte « toată dunga bătrînă și blogorodnă a neamului brîncovenesc», este un fel de pledoarie în favoarea ideii de dinastie ereditară, al cărui ultim reprezentant era însuși domnul. Pentru figurarea acestor portrete artiștii au reluat tipul portretelor de ctitori în friză, de la Episcopia din Argeș, ansamblu azi dispărut. Cu o vădită preocupare pentru observarea modelului, accentul cade în tabloul votiv (fig. 54—56) pe chipul impunător al ctitorului, ca și pe expresivele și naivele figuri ale copiilor, dintre care, cu tot aerul de familie, ce l-a prins atît de bine pictorul, se remarcă figura vie a Smarandei, fiica voievodului.

Decorația bolții cu scene din sinaxar, după modelul Coziei, cît și noutatea reprezentării *Scării lui Iacov*, cu vădit său caracter athonit, rămîn parcă, în afara programului iconografic al pronaosului, să vorbească de departe prin conținutul lor teologal obștii de călugări. Lupta dintre vechi și nou se soldează și de data aceasta în favoarea noului, accentul căzînd, cum am văzut, pe pictura istorică și pe portret.

Pridvorul bisericii păstrează pînă astăzi în întregime un ansamblu tipic pentru pictura epocii brîncovenești. *Judecata din urmă* (fig. 57 și 59) de tradiție athonită (trapeze de la Lavra, Dionisiu, nartexul de la Vatopedi, Dochiariu) dobîndește prin simplitatea ordonării, prin expresivitatea interpretării și prin localizarea conținutului său moralizator, caracterul unui prototip care va

Scanned with OKEN Scanner

dăinui, simplificîndu-se treptat și pierzînd din conținutul său teologal, pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Iconografia bolților se caracterizează prin felul original în care sînt ilustrate textele psalmilor 148—149, în care își fac loc nenumărate elemente locale — arhitecturi reproducînd stilul monumentelor contemporane, personaje în costume de epocă etc. Interpretarea cu totul nouă ce se dă tipului Maicii Domnului vădește o viziune comună cu icoanele. Autentică și vie, ornamentica florală ce îmbracă spațiile libere și face legătura între scene este tratată cînd cu minuțiozitatea ornamenticii manuscriselor, în armonii coloristice rafinate, cînd cu trăsături de pensulă largi și pline, desenînd în culori motive izvorîte din viziunea populară. Decorarea unui monument nu mai reprezenta acum în conștiința contemporanilor și a artiștilor doar un act de devoțiune, învăluit în anonimat. Reprezentîndu-se în pridvor, meșterii și ispravnicii de la Hurezi își reclamă o valorificare imediată. Urmînd pe cele ale lui Dragomir și Pîrvu Mutu, portretele de meșteri (fig. 58) de la Hurezi, intră în tradiția ce se va menține pînă la începutul veacului al XIX-lea.

Dintre celelalte ansambluri din complexul Hurezilor, bolnița vădește prin iconografie și interpretare o altă linie conducătoare. Aci pictura exprimă trăsăturile unei arte ce se adresează prin excelență mediului călugăresc. Sprijinită pe cunoașterea teologiei și urmărind moralizarea unei importante obști mînăstirești, zugravii au realizat o pictură specifică bisericilor de cimitir. Ei au substituit iconografiei pridvorului bisericii mari (tema Judecății din urmă), un ansamblu dominat de compoziții cu teme ce trebuie să devină exemple de urmat pentru întreaga obște mînăstirească. În același spirit s-a executat mai tîrziu iconografia bisericii mînăstirii Polovragi, unde zugravii au reprezentat topografia muntelui Athos, în cadrul a două scene mari, făcînd să mișune călugării între minusculele construcții spre a trezi și mai puternic atenția către viața centrelor călugărești, ce urmau să servească de exemplu colectivelor de călugări de la noi. Este evident că exemplul lavrelor athonite și al literaturii hagiografice, acum tradusă în limba română, deci la îndemîna zugravilor, a stat la baza organizării vieții spirituale a obștii mînăstirești de la Hurezi și că artiștii din acest centru nu erau străini de ea. Ei au reprezentat aci, pe peretele de răsărit al pridvorului, o temă neobișnuită pînă atunci în pictura muntenească *Viața adevăratului călugăr* (fig. 60) tratată pe cît de stîngaci, pe atît de expresiv. Asemenea opere amintesc ilustrațiile grafice cunoscute în lumea creștină balcanică și care rămîn familiare mediilor mînăstirești, chiar pînă la începutul veacului al XIX-lea. Reprezentarea *Adormirii sfîntului Efrem* trebuie căutată la Athos, unde în trapeza de la Dochiariu scena apare alături de Apocalips. Prin impulsul dat de cultul Maicii Domnului, specific mediului de la Hurezi, se ilustrează, atît în altar — unde se reia iconografia bisericilor de cimitir din veacul al XVI-lea (bolnița Coziei) — cît și în pridvor — unde se acordă o amploare deosebită ciclului Adormirii Maicii Domnului, compoziție ce reproduce conținutul narativ al homeliei lui Ion, arhiepiscop de Tesalonic — scene din viața Mariei.

Dar ceea ce dă acestor teme calități proprii este noua interpretare stilistică, proprie zugravilor locali. Folosind o viziune de miniatură, ca și artiștii îndepărtatelor centre mînăstirești, ei au realizat aci, ca și în schitul Sfinții Apostoli, opere pline de pitoresc și vervă, cu multe personaje în mișcare, cu mulțime de amănunte rezultate din contemplarea directă a naturii.

Scanned with OKEN Scanner

În Paraclis, pictorii au realizat o operă tot atît de reprezentativă pentru pictura brîncovenească, narațiunea fiind aci precumpănitoare.
Compartimentată în panouri mărunte, bolta pridvorului este în întregime acoperită cu scene ce povestesc viața sfîntului Ion Botezătorul. Pe peretele de răsărit, ca și la bolniță, iconografia capătă o altă interpretare. Artiștii leagă tematica de glorificarea Maicii Domnului și acordă importanță scenelor în legătură cu viața acesteia (cum se vede din ciclul *Adormirii*), de reprezentarea frecventă a *Cortului Maicii Domnului* (fig. 61) în care, sub acoperămîntul protector al Mariei, figurează o mulțime de personaje în costume contemporane — reprezentanți ai diferitelor clase sociale — clerici, boieri mari și mici, călugări, popor.
La schitul Sfinții Apostoli pictura este concepută într-o viziune cu totul decorativă (fig. 62). Compoziția de ansamblu, fondurile de arhitectură aproape scenice, stilul grafic care apare evident în reprezentarea cetății Ierusalimului, ce formează fundalul reprezentării sfinților Constantin și Elena, peisajul delicat, cu o vegetație aleasă, totul contribuie să definească arta unor zugravi familiarizați cu ilustrația tipăriturilor. Dintre aceștia cunoaștem pe zugravul Ierodiacon Iosif, nepotul arhimandritului Ioan, unul dintre cei mai originali și mai harnici artiști ieșiți din grupul de la Hurezi, a cărui activitate se poate urmări pînă tîrziu la bolnița Bistriței (pridvor), la Păpușa, pînă cînd ajunge la Rîmnic conducătorul tipăriturilor episcopiei. Coloritul și extraordinara varietate decorativă, tradusă în spiritul motivelor din frontispiciile de carte cît și în tușe de pensulă libere, grase, ilustrează și cele două aspecte caracteristice stilului brîncovenesc.
Echipele domnești de zugravi sînt folosite la toate ctitoriile brîncovenești. În 1703 Preda și Ianache repictează biserica mare a mînăstirii Cozia. Frescele de la Govora sînt pictate de ierodiaconii Iosif și Ștefan, împreună cu Hranite și cunoscutul zugrav Nicolae, care a lucrat și icoanele de tîmplă. La Polovragi sînt utilizați meșterii de la Hurezi în frunte cu Constantinos. Andrei, Hranit și Ioan Ierodiaconul sînt autorii zugrăvelilor mînăstirii Surpatele (1706). Pentru pictarea pridvorului mînăstirii Bistrița sînt angajați Iosif Ierodiaconul și Hranit, acesta din urmă, împreună cu Teodosie, fiind autorul picturilor schitului Păpușa. Preda și Ianache lucrează apoi la mînăstirea Dintr-un lemn. Cîțiva ani mai tîrziu, nume ca cele ale lui Teodosie, Gheorghe și Preda sînt întîlnite în 1718 la mînăstirea Sărăcinești. O dată cu sfîrșitul domniei lui Brîncoveanu încetează și activitatea meșterilor de la Hurezi, fapt ce ne dovedește o dată mai mult că ei au lucrat în cadrul unei școli domnești. Mai tîrziu unii dintre acești zugravi apar răzleți, în formații noi, risipiți prin diferitele regiuni ale țării, ca de plidă la biserica sf. Dumitru din Craiova, unde în 1724, pe lîngă alții, lucrează Andrei, Preda și Ștefan Ierodiaconul, zugravii de la Hurezi.
Importanța școlii de la Hurezi rezidă în faptul că ea a polarizat, la un anumit moment, toate forțele creatoare locale, dînd astfel naștere unui curent și unei comunități artistice în cadrul căreia s-a cristalizat stilul brîncovenesc.
Orientate pe această linie, ansamblurile pictate de la mînăstirile Govora, Dintr-un lemn (1715) și Sărăcinești (1718), ca și acel de la biserica Stavropoleos (1724), Kretzulescu din București, (fig. 63 și 64), Rebegești (fig. 65)corespund prin manierismul din ce în ce mai accentuat al chipurilor, prin abundența exagerată a decorației florale, tratată, ca și sculptura, în volume pline obținute cu largi trăsături de penel, perioadei barocizante din evoluția stilului

Scanned with OKEN Scanner

brîncovenesc. La Bălcești în 1732, zugravii Statie și Chiriac; la mînăstirea Tismana (1737) — naos și altar — Ranite; Grigorie la biserica din Vădeni (1733) și Baia de Aramă, sau Ion și Gheorghe, zugravii bolniței de la mînăstirea Polovragi, confirmă strînsele legături cu centrul artistic de la Hurezi. Puțin mai tîrziu, pentru picturile de la Șomănești (1750) și Baia de Fier (1752), ctitorul Dionisie Bălăceanu, egumen de Hurezi, pretinde zugravilor opere care să fie în stilul picturilor brîncovenești.

Deși în pictura artiștilor de la Hurezi conviețuiesc încă moștenirile trecutului și influența vădită a picturii athonite cultivată de mediul călugăresc, meșterii locali, prin aportul lor propriu, au reușit opere reprezentative pentru o perioadă de circa jumătate de veac. Puterea lor creatoare străbate dincolo de eclectismul operelor unui Constantinos. Arta lor reflectă un climat cultural local, exprimă o viziune de artă specifică Țării Românești, care se va păstra nealterată pînă în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea.

Tradiția picturii brîncovenești se menține în tot cursul veacului al XVIII-lea și pînă către mijlocul acelui următor. Continuitatea școlii de la Hurezi se poate urmări în toate regiunile Țării Românești și chiar pînă în Transilvania. Pretutindeni, meșterii autohtoni, aparținînd acum centrelor artistice locale, izolate însă unele de altele, practică o artă ce păstrează cu convingere tradiția picturii brîncovenești, dar în care își fac drum — fie prin circulația operelor de proveniență grecească, fie prin ilustrația de carte cu conținut simbolic sau narativ, opere ce se bucurau de o largă difuzare și erau apreciate în mediile călugărești — pronunțate accente de occidentalizare, comune întregii lumi balcanice (Micșunești mari, biserica Bunei Vestiri din Rîmnicul Vîlcea, mînăstirea Balamuci, biserica din Preajba, biserica Kretzulescu (fig. 66) din București etc.).

În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și pînă în primele decenii ale veacului al XIX-lea, pictura vădește în Țara Românească o capacitate de creație încă vie. În vreme ce iconografia tradițională se menține mai ales în mediile călugărești, o accentuată înnoire substanțială se petrece sub impulsul unei sensibilități artistice hrănite de fondul viguros al creațiilor populare. Se împămîntenesc acum formele picturii clasei mijlocii ce prezintă trăsături comune atît în tîrguri, în orașe cît și în mediul sătesc.

Ca și iconarii, zugravii folosesc în pictura religioasă detalii culese din viața contemporană. Se precizează, localizîndu-se, piese de costum țărănesc (bisericile din Titești, Racovița, Ursani), instrumente muzicale, unelte de muncă; pe fațadele pridvoarelor se reprezintă țigani ursari și scene de vînătoare (bisericile din Gura Văii [1751], bolnița mînăstirii Bistrița [1805], (fig. 67) Ursani [1809], Covrești de Jos, Covrești de Sus, Olari-Hurezi, Olănești, Călinești-cimitir, (fig. 68) Curtișoara, Foleștii de Jos etc.). Se reprezintă des tema morții și a unchiașului din Viața și pildele înțeleptului Esop sau a reprezentării morții cu secera (biserica din Fărtățești-Dozești (fig. 69), Titești, Olari-Curtea de Argeș, Păușești — Măglași, Vladimiru și Turcenii de Jos); legende ca cele ale sfinților Eustație Plachida și a sfîntului Hubert, imprimă repertoriului iconografic o coloratură cu totul originală.

În pridvoarele deschise ale bisericilor ca și în pictura brîncovenească se redă scena *Judecății de apoi* (Brădești, Braloștița, Prigoria, Giurcu, sfîntul Nicolae din Tîrgu-Jiu, schitul Logrești, Tîrgu Cărbunești (fig. 71), Tîrgu Hurezu și încă multe altele. În complexul acestor monumente scena iadului capătă în interpretarea acestor zugravi autohtoni, în afară de

Scanned with OKEN Scanner

sensul ei moralizator, o semnificație legată de amănunte din viața orașelor și satelor. Accentul ei se conturează în sensul exprimării luptei de clasă, din ce în ce mai puternică în acea vreme.

Astfel la Bîrzei de Magheru, în 1825, ctitoria polcovnicului Ioan Magheru, zugravul așază printre păcătoșii din iad pe « mîncătorul de pămînt » și pe « mîncătorul satului », asupritorii și strîngătorii de biruri. Pe măsură ce ne apropiem de mijlocul veacului al XIX-lea, numărul reprezentării păcătoșilor crește în așa măsură, încît ei acoperă în întregime spațiul acordat reprezentării Infernului. Alteori, în unele regiuni, Apocalipsul și tema *Deisis* înlocuiesc *Judecata de apoi* cum se constată în pridvorul mînăstirii Văcărești, la bisericile Kretzulescu din București (1722) și la Preajba, chiar încă din prima jumătate a veacului al XVIII-lea, și la biserica din Călimănești-sat și Titești, în a doua jumătate a aceluiași veac.

În interioarele bisericilor se repetă cu predilecție subiecte al căror simbolism este mai ușor accesibil maselor populare. *Cortul Maicii Domnului* ca la Hurezi se reprezintă cu mulțime de credincioși în pitorești costume de epocă, în compoziția cărora este de subliniat descreșterea numărului marilor boieri în favoarea claselor mijlocii și a poporului. Vieți de sfinți legate de legende cunoscute, figuri de sfinți protectori — ca de pildă sfîntul Stelian — se mențin printre temele preferate. La bisericile de sat, ca cele din Pietroșița, Calvini, Hurezi tîrg (fig. . .), decorul pictural îmbracă forme pline de pitoresc și de semnificație socială cu totul deosebită. La Pietroșița ansamblul încă tradițional, tratat în stilul înflorit al picturii cvasipopulare, e susținut pe vii și armonioase acorduri de culori; zugravii Constantin și Ion din Brașov exprimă o adevărată satiră la adresa boierului de țară. Dacă acești artiști au găsit la îndemînă, în mediul sănătos al populației locale, model pentru reprezentarea Evei torcînd și a lui Adam la munca cîmpului, în pildele *Bogatului și săracului Lazăr* ca și în cea a *Bogatului căruia i-a rodit țarina* (de pe arcul de apus al naosului) ei fac vădit aluzie la unul dintre puternicii și înstăriții stăpîni ai satului, ai munților și pămînturilor. Cocoțat pe înaltul său jilț, ridicat pe multe trepte, gras peste fire, în costumul său boieresc, așa cum l-a înfățișat artistul, « boierul » căruia i-a rodit peste măsură țarina nu poate fi decît unul dintre acei înstăriți descendenți ai unei familii de curînd boierite, din regiune, care aici, pe drumul ce lega Țara Românească de Ardeal, și-a făcut rostul său de « cupeț ».

Aceeași amploare se acordă tablourilor votive în care sînt reprezentați nu numai ctitorii principali dar și slugile și membrii familiei (ca de ex. doica care a crescut copiii boierilor, cum se vede în biserica din Broșteni-Cursari) și chiar donatori săraci și neînsemnați, reprezentanți ai colectivităților sătești. În toate aceste picturi portretul capătă din ce în ce mai mult o nouă formă de expresie. Asemănarea fizică, individualizarea modelului, căutarea de a imprima unui chip trăsăturile prin care se diferențiază un personaj de altul și chiar investirea unui chip cu nuanțe psihologice sînt căi noi de afirmare pentru zugravii români, forme pe care le exprimă în funcție de posibilitatea lor creatoare. În cadrul acestei activități s-au ivit în pictura muntenească din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și primul deceniu al veacului XIX chipuri de o reală calitate artistică, ca cele din ansamblurile pictate la bisericile din Almaj (1787), (fig. 70), Crasna, Somănești, Tîrgu Cărbunești (fig. 72 și 73) —, biserica Sf. Ion Botezătorul și Sf. Dumitru, Giurcu, schitul Logrești, Pojogi, Copăceni, Vijoești (fig. 74) Gănești, Budești,

Scanned with OKEN Scanner

Căzăneşti, Berbeşti, Pîrîenii de Mijloc, Bîrzeiu şi încă multe altele (fig. 75, 76 şi 80). Ele ilustrează prezenţa şi participarea la viaţa epocii respective a clasei societăţii feudale româneşti, în care îşi făceau loc treptat alături de reprezentanţii clasei stăpînitoare şi mici dregători cu rosturi mărunte în aparatul administrativ, diverşi negustori, meseriaşi, clerici, vătafi de plai şi ţărani moşneni. Printre numeroasele şi pitoreştile portrete ce constituie o vastă galerie de opere de acest gen a picturii medievale româneşti de la sfîrşitul veacului al XVIII-lea şi începutul veacului următor, le întîlnim şi pe cele ale unor personalităţi istorice, ca de pildă Tudor Vladimirescu (biserica din Clejani) sau cele ale membrilor familiei Magheru (biserica din Bîrzeiu) între care se găseşte şi cel al generalului Magheru, revoluţionarul de la 1848, ca şi pe acele ale unei generaţii întregi de cupeţi.

Continuînd tradiţia veacurilor anterioare în zona Olteniei, întîlnim alături de portretele votive şi portretele zugravilor care au decorat bisericile. Ca şi Pîrvu Mutu la Filipeştii de Pădure, Radu Zugravul şi-a lăsat autoportretul la Gura Văii pe faţada de miazăzi. Asemenea tradiţiei de la Hurezi de a reprezenta portretele ispravnicilor, adică a celor care au supravegheat şi condus lucrările în timpul construirii şi decorării monumentelor, se continuă reprezentarea portretelor acestora sau a altor purtători de grijă din timpul lucrului. Astfel la Bălceşti, Matei Pădeanul «ispravnicul» acestei biserici, «a caselor şi a tuturor bunurilor cîte s-au făcut» e zugrăvit pe peretele de miazănoapte al tindei, (mijlocul veacului al XVIII-lea), ca şi cel al lui Sandu «care a adunat bucate la zugravi» din biserica sf. Nicolae din Tîrgu Jiu, ca şi cel de la Călugăreasa, din registrul superior al faţadei de miazăzi, unde zugravii au prezentat pe Bechir Aga (fig. 77 şi 78) care a păzit curtea, şi pe Dincă ispravnicul îmbrăcat în costum ţărănesc; toate imprimă acestor zugrăveli o coloratură locală. Deosebit de atractive şi interesante sînt şi portretele unor laici reprezentaţi călări pe faţade, cum sînt cele ale lui Dumitru Dujmănescu de la Schela Horezu, sau Barbu Cocoş din biserica din Giurcu.

Reprezentarea ctitorilor ţărani, în pitoreştile lor costume, constituie încă o trăsătură proprie acestei vremi. Cunoscută este friza de portrete de ţărani din biserica de la Urşani ca şi portretele din bisericile din Titeşti, Cartiu, Bîltişoara, Cîmpofeni şi Racoviţa. Deşi uneori schematic desenate, trădînd lipsa unei pregătiri din partea zugravilor, ele pun în evidenţă, în felul în care redau accesoriile, înrudirea cu creaţiile populare.

Cîştigînd în pitoresc, pictura pierde treptat amprenta ei teologică. În bisericile mici de oraş sau de ţară nu se mai zugrăvesc decît reprezentările care nu pot lipsi din vreun ansamblu religios. La Vioreşti, ultima ctitorie a vătafului de plai Ion Urşanu, în afară de portretele de ctitori, în autentice costume populare, pictaţi în 1807 pe faţade, printre colorate motive ornamentale, se desfăşoară originala şi sprintena friză a «poterăşilor», călări pe cai roibi, negri sau suri, orînduiţi pe lîngă vătafii de plai să vegheze la buna pază a plaiului şi să «bată război cu hoţii». Această operă constituie una din cele mai seducătoare pagini din istoria zugravilor autohtoni de la începutul veacului al XIX-lea. La acest îndelung şi interesant proces ce caracterizează pictura muntenească din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea şi din primele decenii ale veacului al XIX-lea au participat generaţii de zugravi români. Unii sînt descendenţii direcţi ai şcolii de la Hurezi şi cultivă încă multă vreme tradiţia picturii brîncoveneşti. Din rîndul acestora nu pot fi trecute cu vederea realizări ca cele ale lui Ioan Zugravul din Costeşti şi Ioan

Scanned with OKEN Scanner

Diaconul din Tomşani. Alţii lucrează în echipe şi îşi transmit meşteşugul din meşter în meşter, deplasîndu-se de la un capăt la altul al ţării. Dintre aceste echipe demne de menţionat sînt cele conduse de artişti ca Dumitru ierodiaconu. Echipei acestuia şi ucenicilor săi li se datorează azi picturile bisericii din Titeşti şi a schitului Dobruşa. În aceeaşi perioadă şi în formaţiuni diferite a lucrat echipa condusă de Popa Gheorghe şi fratele său Andrei.

Zugravii se folosesc în aceeaşi măsură de caiete de modele, bogate repertorii cu desene, elaborate de artişti, în funcţie de necesităţile lor profesionale, îndreptare ce s-au transmis din generaţie în generaţie. Unul dintre cele mai cunoscute, ce a aparţinut zugravului Radu Dascălul — ajuns la începutul veacului al XIX-lea în posesia lui Avram Zugravul din Tîrgovişte —, constituie un valoros document pentru cunoaşterea procesului de sinteză dintre formele tradiţionale şi elementele înnoitoare inspirate de realitate ce îşi fac loc în iconografia picturii munteneşti.

De la finele veacului al XVIII-lea pînă la mijlocul celui de al XIX-lea, se desfăşoară în regiunea Oltenia o intensă activitate artistică, aceea a grupului de zugravi conduşi de popa Mihai «arhonton eclesion, cleric şi zugrav» care, împreună cu Diaconul Radu şi Zugravul Matei, creează o adevărată şcoală cu centrul la Tîrgu Jiu. Popa Mihai decorează bisericile sf. Nicolae din Tîrgu Jiu (1810), Turcineştii de Jos (1834), Ioneşti, Broşteni (1841) şi multe altele. Matei Zugravul a lucrat printre altele picturile bisericilor Tg. Cărbuneşti, Bărbuceni, Vijoeşti, Budeşti. Arta lor complet eliberată de orice canon, stîngace dar sinceră şi proaspătă, are vigoarea şi spontaneitatea poeziei populare.

Cunoscut prin numărul important de ansambluri ce a lăsat, cît şi prin trăsăturile specifice ale artei sale este şi Ilie din Teiuşani, autorul picturilor bisericilor din Gorunu (1817), Budeşti, (1817), sf. Nicolae din Olăneşti (1820), biserica din Cremenari (1828), schitul Jghiabul (1828), ciclul vieţii sfintei Filofteia din biserica sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş. Opera lui Dinu şi Manole, autorii picturilor de la Urşani, Cîineni, Tîrgu Hurezu, Foleşti—Genuneni, Copăceni, Cociobei şi Vioreşti ilustrează admirabil, prin caracterul ei decorativ şi robusteţea armoniei culorilor, interferenţele cu viziunea creaţiilor populare locale. Originala soluţionare a decoraţiei exterioare a faţadelor cu frize de Profeţi şi Sibile (Tîrgu Hurezu, Genuneni, (fig. 79), Urşani, Cîineni) constituie una din trăsăturile proprii ale operelor acestui grup de zugravi.

În centrele orăşeneşti Craiova, Tîrgovişte, Bucureşti, procesul de laicizare este mai timpuriu, aci se întîlnesc alături de zugravi formaţi în mediile călugăreşti şi laici ce practică în acelaşi timp pictura de biserici şi tabloul de şevalet. Viaţa culturală mai intensă, circulaţia frecventă a meşterilor străini, influenţa zugravilor şi a cărţilor ilustrate au contribuit desigur la grăbirea acestui proces. La Tîrgovişte, dacă la sfîrşitul veacului al XVIII-lea sînt cunoscuţi «popa Ion Zugravul (fig. 81) şi grupul pictorilor de la schitul Săteni, prima jumătate a veacului al XIX-lea este dominată de activitatea lui Avram Zugravul, pictor religios şi « de portrete», în opera căruia influenţele apusului şi ale picturii ruse se fac din ce în ce mai mult simţite. La Craiova, pictori ca fraţii Coşoveni se bucură de apreciere în cercurile negustorimii, alături de artişti ca Lecca, ce ilustrează etapa de început a picturii moderne.

Scanned with OKEN Scanner

Procesul de elaborare prin care trece pictura medievală în ultima etapă a dezvoltării sale lasă să se vadă, o dată mai mult, contribuția meșterilor locali ce cultivă o artă în strînsă legătură cu viața, izvorîtă din spiritul și contactul cu creațiile populare, artă în care pictura românească și-a găsit un puternic punct de sprijin.

Icoanele

Pentru pictura de icoane din Țările Române, sfîrșitul veacului al XVI-lea însemnează începutul unei noi orientări, determinate de o importantă modificare survenită în decorul, sau mai bine-zis în structura interioară, a lăcașurilor de cult. Este vorba de înlocuirea tradiționalei tîmple de tip bizantin, mai joase, prin ansamblul decorativ din lemn sculptat și aurit al iconostasului înalt, așa cum îl vedem pînă în ziua de azi. Creat în Rusia, unde încă din veacul al XV-lea era de uz curent, în veacul al XVI-lea îl găsim într-o variantă balcanică, pentru ca la începutul veacului următor să fie definitiv împămîntenit și la noi.

Spre deosebire de pictura modernă « de chevalet », icoanele încep să fie concepute, o dată cu această inovație, ca elemente ale unui ansamblu, în care trebuie să figureze un fel de rezumat al iconografiei ortodoxe. Continuare și concluzie sau chiar suplinire a decorației murale a monumentului, expresie a unei viziuni artistice în care, chiar atunci cînd meșterii diferă, intră multe date comune, ele se cer, pentru o mai bună înțelegere — și acolo unde se poate — regrupate în ansamblurile inițiale ce trebuiesc, măcar mental, restituite fațadei de palat feeric a iconostasului.

Generalizarea iconostasului tocmai în perioada constructivă din prima jumătate a veacului al XVII-lea, culminînd cu domnia lui Matei Basarab, ducea la o creștere considerabilă a comenzii de icoane necesare împodobirii ctitoriilor domnești și boierești. Ca urmare a acestui fapt, asistăm la dezvoltarea producției de icoane în numeroase centre de pictură, ce apar în regiunile cu o mai însemnată activitate constructivă, centre în care, alături de meșteri străini lucrează din ce în ce mai mulți zugravi români. Activitatea acestora pune bazele unor școli locale de pictură și a unei tradiții ce se va continua, dezvoltîndu-se în viitor. Numele de zugravi pe care le întîlnim, ca Stroe și Stoica ot Tîrgoviște, monahul Mihail și Ioanichie de la Săcuiani, Iancu Zugravul și Nicolae Zugravul de la București, ca și informațiile pe care le avem că la mînăstirea Cîmpulungului, refăcută în această epocă, pictura se învață și se practică de către călugări, indică și unele din centrele mai importante.

Cele mai vechi « icoane împărătești », pe care le putem sigur data din acest început al veacului al XVII-lea, *Pantocratorul* ce face parte din panourile lucrate în 1616 de Stoica Zugravul din Tîrgoviște pentru schitul Brădet și *Maica Domnului Eleusa* din biserica satului Ruda-Bîrsești (7132 = 1622—1623), dovedesc calități ce le așază printre cele mai valoroase icoane muntenești. Trebuie să remarcăm că inscripția de pe icoana *Fecioarei cu pruncul* indică un alt tip iconografic, pe acela al Odighitriei. Această confuzie constituie un indiciu despre

Scanned with OKEN Scanner

preferința pe care pictura muntenească de icoane a avut-o pentru acest din urmă tip, păstrat și mai tîrziu, în varianta Fecioarei tronînd.
Cu cît ne apropiem de 1650, o nouă concepție decorativă își face loc, alta decît aceea a icoanelor sobre de la începutul veacului, în culori puține și linii sintetice pe fondul plat de aur (fig. 84). Fondul, cadrul și aureolele proeminente se împodobesc cu o bogată ornamentație din gips aurit și sculptat în motive vegetale, (fig.83) preluată din Moldova, unde se practica din veacul al XVI-lea. Astfel, icoanele împărătești — se păstrează trei exemplare provenind de la mînăstirea Arnota, dintre care o frumoasă imagine a sf. Nicolae semnată la 1644 de « Stroe Zugrav ot Tîrgoviște» (fig. 82) — se armonizează cu somptuoasa decorație a iconostaselor.
În această perioadă influența rusească, manifestată mai întîi în pictura moldovenească, își face drum și în Muntenia, în bună parte și prin mijlocirea ctitoriei lui Vasile Lupu, biserica Stelea din Tîrgoviște. Unele dintre icoanele din tîmpla acestei biserici indică proveniența rusească. În a doua jumătate a veacului al XVII-lea, polarizarea unei serii de influențe și contopirea lor pe fondul unei viziuni proprii artiștilor români, duc la închegarea unor tradiții locale, dintre care o parte se vor păstra pînă tîrziu, în centre și ateliere mai izolate, menținînd îndelung forme ce vor deveni cu timpul arhaice, alături de formele deschise asimilării de elemente noi.
Perioadei de înflorire culturală și artistică din timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu, nu puteau însă să-i ajungă tradițiile iconarilor de la noi. De aceea, pentru împodobirea cu icoane a bogatelor ctitorii brîncovenești, zugravii apelează la încărcatele formule pe care produsele tîrzii ale așa-numitei școli italo-cretane le difuzează în centrele artistice ortodoxe importante ale acelei vremi, în special la Athos. Introdus și imitat la noi de meșterii români, stilul « italo-cretan» tîrziu va da naștere unui accentuat manierism, va secătui vechea pictură religioasă de ultimele urme de conținut transcendent, pe care-l va înlocui printr-o accentuare barocă a elementelor de decor, costum, podoabe. Cînd vor scăpa însă din maniera uscată, din grafia împinsă uneori pînă la caricatură a lucrărilor de abilitate artizanală, figurile personajelor reprezentate vor căpăta o înfățișare comun omenească, de un realism naiv și spontan, încătușat în formele și în tehnica tradițională. Astfel un *Isus Hristos Arhiereu* are, sub coroana disproporționată și stîngace, un chip sărăcuț de « frate de ascultare». Costumul său este însă somptuos, iar tronul e imens, masiv, adevărată arhitectură în aur, decorată cu o extremă complicație. După spetezele lui, proiectați pe fondul aurit, redevenit neted ca o lamă metalică, *Ioan Botezătorul* și o *Maica Domnului* cu fața rotundă de codană, stau ca într-un balcon. Tabloul este opera zugravului Ioachim (Muzeul de artă al Republicii), ce figurează printre meșterii care au lucrat la decorarea bisericii mînăstirii Hurezi.
Îndrăgit de artiștii vremii, acest tron, peste măsură de încărcat, devine elementul principal în recuzita reprezentărilor « de aparat» ale lui Hristos și ale maicii sale, precum și ale unora dintre sfinții ce se bucură la noi de o mai mare popularitate, ca sfîntul Nicolae și sfîntul Ilie. Motivele decorative vegetale, modelate într-un aur cărnos, au contururile fin trasate în tuș. Ele sînt de un baroc acuzat, adaptat gustului pentru pompă și fast al puternicilor timpului, împămîntenit o dată cu noua arhitectură a palatelor brîncovenești.
Acestei trăsături i se adaugă și altele, ce evidențiază schimbările petrecute în concepția artistică. Am văzut că Ioachim Zugravul răpise chipului lui Hristos orice urmă de transcendent, împru-

Scanned with OKEN Scanner

mutîndu-i trăsăturile unui model foarte real şi indicîndu-i rosturile divine numai prin atribute exterioare. Acelaşi lucru se poate spune şi despre alte icoane, de o realizare mult mai finită, mult mai puţin stîngace decît cea a lui Ioachim, din care însă orice suflu creator a dispărut cu desăvîrşire. Compararea unei icoane ce provine de la mînăstirea Sărăcineşti — o *Maica Domnului cu Isus în braţe* (fig. 85) cu scena înrudită din tîmpla mînăstirii Govora, pictată cu un veac în urmă, va face evidente schimbările survenite. În icoana de la Sărăcineşti, personajele principale şi-au pierdut monumentalitatea, îndepărtîndu-se de privitor şi micşorîndu-şi dimensiunile, pentru a face loc elementelor ce pot fi tratate decorativ; tronul cu luxurianta sa vegetaţie de aur şi draperiile, cărora un complicat joc de cute în nenumărate linii, drepte, frînte şi mai ales curbe, le dă o înfăţişare caracteristică. Figurile, prinse în armătura unui desen foarte subliniat, în trăsături groase, cafenii, sînt stilizate pînă la grotesc, deşi, tipologic vorbind, foarte terestre. Nota manieristă decurge şi din uşoara mişcare ce animă personajele. Tonalitatea generală mai vie e creată de petele mari de verde şi roşu, bineînţeles combinate şi armonizate cu aur mult.

Manierismul se accentuează în alte scene similare, în care trăsăturile Fecioarei se îndulcesc, privirea se catifelează, gesturile şi atitudinea capătă o graţie de reţetă (fig. 86).

În panourile ce figurează momentele importante ale ciclului evanghelic — praznicele — tonalitatea este mai întunecată, iar liniile desenului foarte groase.

Cu o minuţie miniaturistică în plus, toate aceste date se regăsesc în micile icoane-prăznicare, frecvente începînd din epoca brîncovenească. Pictate pe ambele feţe, ele reprezentau şirul complet al sărbătorilor creştine şi sfinţii mai importanţi şi erau scoase pe rînd spre închinare, după praznicul zilei, pe tetrapodul (proschinitarul) din faţa altarului.

Influenţa rusească se face şi ea simţită şi avem prilejul să o remarcăm în icoanele ce se pot atribui lui Pîrvu Mutu. Dintre acestea, *Cina de la Mamvri*, care se păstrează azi în colecţia mînăstirii Sinaia, reprezintă una dintre cele mai frumoase — dacă nu chiar cea mai frumoasă — dintre realizările picturii de icoane ale epocii.

Şirul mare de icoane pe care legăturile politice şi religioase le aduc din Rusia în Ţările Române de-a lungul veacului al XVIII-lea şi în prima jumătate a celui următor, sînt nu numai din cele tradiţionale, ci şi «moderne», de factură occidentală [1]. Contactul pe care îl au zugravii noştri cu acest nou fel de a vedea scenele sacre nu va rămîne fără urmări. La puţin timp după prăznicarele brîncoveneşti, acelaşi gen de imagini de la mînăstirea Văcăreşti a lui Nicolae Mavrocordat (construită în 1716—1722) prezintă o varietate stilistică în care începe să se anunţe o schimbare totală în concepţia asupra picturii. Ele grupează viziunea tradiţională, cu un spirit anecdotic mai accentuat decît în pictura brîncovenească şi cu o anume tendinţă către realism ce prevesteşte pictura «de chevalet» (*Sf. Ecaterina*).

Paralel însă cu indiciile de «laicizare» pe care le prezintă unele dintre icoanele veacului al XVIII-lea, constatăm la multe din ele un arhaism evident, unit cu o naivitate, cu o tehnică de primitiv, pe care n-am mai întîlnit-o pînă acum. Astfel, într-o scenă reprezentînd pe

[1] Ca de pildă *Închinarea Magilor*, pictată la 1725 de Vasilii Iuriev din oraşul Nejin şi care se află azi în depozitul Muzeului de Artă al Republicii

Scanned with OKEN Scanner

Fecioara cu Pruncul, tronul este asemănător celui de la sfîrșitul veacului precedent, dar cutele draperiilor sînt mult simplificate, iar Fecioara nu mai are nimic din grația stilului brîncovenesc. În schimb, fondul aurit e lucrat în relief sculptat, ca pe la 1650. Fondul acesta se păstrează chiar atunci cînd cutele dispar cu desăvîrșire, sau chiar cînd pe marginile panoului își face apariția o suită de mici scene dreptunghiulare ce «povestesc» viața și minunile sfîntului a cărei imagine o încadrează.

Acest gen de reprezentări «biografice» se practica în mod frecvent de către meșterii români din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea și din prima jumătate a veacului următor. Deși tipul — schema iconografică — fusese creat aiurea și cu mult înainte — icoane «biografice» se păstrează în Balcani începînd din veacul al XVI-lea, iar în Rusia încă din al XIV-lea. În Țările Române ele sînt semnificative pentru ultima fază de evoluție a vechii picturi religioase.

Două icoane din Cîmpulung, foarte asemănătoare ca stil și păstrînd arhaicul fond în relief, pot sluji ca punct de plecare pentru unele considerații generale asupra acestei faze. Ele reprezintă pe sf. Nicolae și respectiv pe sf. Ilie (fig. 87 și 88), înconjurați de imaginile momentelor mai însemnate din legendele țesute în jurul lor, și sînt opera lui Radu Diaconul (Răducanul). Autorul este fiul lui Șerban Diaconul, zugrav și el, pe care-l cunoaștem dintr-un contract încheiat în 1790 pentru zugrăvirea bisericii din comuna Racovița-Muscel. Activitatea lui Radu Diaconul se prelungește și după 1800, apropiindu-se deci de epoca în care din mediul zugravilor de la Cîmpulung încep să se ridice pictori în înțelesul modern al cuvîntului, printre care se va număra și Ion Negulici.

După cum se știe, Cîmpulungul își crease o școală de zugrăvie încă din vremea lui Matei Basarab. Stilul ce începuse să se închege în vremea acestui voievod, meșterii Cîmpulungului îl păstrează cu îndărătnicie, trecînd peste epoca brîncovenească și au ocazia să-l pună în valoare în condițiile vieții artistice din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. În această vreme, în care o artă patronată de domn nu mai există, ctitoriile modeste ale boiernașilor, negustorilor, sau chiar ale țăranilor, sînt înălțate și decorate de multe ori de meșteri pregătiți în tradiția unor școli izolate, peste care nu trecuseră înnoirile din marile centre domnești de la sfîrșitul veacului al XVII-lea. Dar dacă formulele se păstrează, zugravii timpului nu rămîn în afara tendințelor de adaptare a unei viziuni mai pămîntești, cu detalii din viața contemporană chiar, la canonul iconografic. Acesta este și cazul Cîmpulungului.

Aici elementele contemporane își fac loc cu timiditate încă — speriate parcă de rigiditatea decorului arhaic — în micile scene marginale.

Numeroasele icoane ale acestei perioade sînt încă departe de a se încadra toate în categoria stilistică a celor două de mai sus.

În perioadele precedente se poate vorbi, dacă nu de o unitate perfectă de concepție artistică, cel puțin de primatul unei picturi oficiale, pe care ctitoriile domnești și boierești o comunicau unui public apt să-i perceapă sensurile. În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, la capătul declinului ei în toată lumea ortodoxă, arta cultă de tip tradițional nu mai poate furniza directive estetice cît de cît valoroase — pe care de altfel nici n-ar mai avea cine să le impună în mod unitar — iconarilor noștri. Elementele de stil pe care ea continuă să le

Scanned with OKEN Scanner

transmită acestei epoci de sfîrșit de lume feudală, sînt cu totul inapte de a mai rodi opere de artă propriu-zise, ele putînd alimenta doar o producție de serie, degenerată în pură confecție.

Cît privește spiritul creator autentic, el nu putea fi decît împiedicat să se realizeze de către o concepție artistică perimată pentru zugravii proveniți din mediul autohton, integrați nevoilor spirituale și gustului unui public diferențiat, ce se substituise comanditarului mare feudal de pe vremuri.

În căutarea unor soluții creatoare, pictura de icoane își va pierde caracterul unitar, procesul ei de dezagregare putînd fi urmărit, în exemplele pe care le-a dat, încă din anii imediat următori domniei lui Constantin Brîncoveanu. Acest proces se va accentua pe măsură ce înaintăm de-a lungul veacului al XVIII-lea, el dînd naștere unor curente între care există marcate deosebiri de viziune.

În vreme ce parte dintre micile centre călugărești — cum ar fi cel de la schitul Săteni (Dîmbovița) — continuă să repete stereotip, într-o tehnică închistată, imaginile grijuliu executate ale unor tipuri iconografice de foarte veche origine, ce reușesc astfel să-și spravițuiască pînă tîrziu, către mijlociul veacului al XIX-lea, alte școli apelează la tradiții locale, încă viabile, cărora încearcă să le asimileze elemente noi.

Datele pe care le pot furniza aceste tradiții locale sînt încă cu mult prea modeste — la Radu Diaconul, ca și la atîția alți contemporani ai săi, ele țin mai mult de arta decorativă decît de pictură — pentru a putea constitui punctele de plecare ale unei creații majore. Cît privește elementele noi, împrumutate realității înconjurătoare, deși amestecate cu cele vechi, vor rămîne sub raport estetic în permanentă opoziție cu ele. Cîteodată prea firave încă pentru a se putea impune, vor fi învinse de rutina meșteșugului și vor deveni, la rîndul lor, cu timpul, prin repetare, stereotipe.

Fapt interesant, pentru ilustrarea acestui caz, cele mai concludente reprezentări sînt cele ale unui sfînt cu existență pămîntească certă și legată de o epocă nu prea veche din istoria Țării Românești. Este vorba de patriarhul Nifon, cel despărțit cu supărare de Radu cel Mare și împăcat postum de către Neagoe Basarab cu țara pe care o afurisise. Într-o icoană ce-l reprezintă, lucrată în 1809 de un Constantin Zugravul, personajele « biografiei » marginale — Radu Vodă și Neagoe — au devenit boieri în costum fanariot, cu caftane îmblănite și cu mari işlice cu funduri galbene și roșii. Aceste detalii care, împreună cu altele (lipsa fondului de aur și tonalitatea generală în cenușiu-albastru, munții în chip de movile, draperia cu șnur din fundal, ca în portretele laice oficiale, stofa viu înflorată a costumului etc.), făceau ca acest tablou să fie foarte « modern » pentru vremea lui, repetate într-o icoană similară în biserica Stelea (semnată « Elisei Monahu Zugravu » în « 1853 ghen. /arie/10 »)[1], nu mai au nici un fel de contingență cu realitatea.

Rezistența la inovații sau tentativa de a le anula tocmai efectul novator prin interpretarea lor într-o viziune rutinieră, sînt cu totul sterile din punct de vedere artistic, însă explica-

[1] Icoană care însă foarte greu ar mai putea fi socotită operă de artă.

Scanned with OKEN Scanner

bile. Căci prevalența criteriilor realiste în reprezentarea personajelor și întîmplărilor scripturii va duce în scurt timp la abandonarea completă a schemelor iconografice și la adoptarea integrală a concepției ce stătea la baza picturii occidentale. În cadrul acestui proces de totală transformare, încercarea, caducă, de a împăca vechea iconografie cu eleganța searbădă a unui manierism de sursă occidentală, practicată în pictura rusească, se va transmite și la noi. Alături de lucrările datorate acestor influențe ruseşti tîrzii — sau chiar unor artiști de școală rusească — cîte o neașteptată pictură religioasă ne transmite ecourile vreunui eveniment important al vremii.

Astfel, revoluția din 1821 a prilejuit și zugrăvirea unui curios panou votiv, ce nu mai păstrează nimic din iconografia tradițională.

În registrul superior tronează o sfîntă — poate Sf. Ecaterina —, între clerici și boieri. Reprezentanți ai principalelor categorii de ostași eteriști — dintre care se detașează, în uniforma lor neagră, cei din batalionul sacru — formează parcă în registrul inferior o gardă de onoare. Compoziția e simplistă, culoarea ternă, desenul rudimentar , figurile nediferențiate. Uleiul a luat locul temperei — întrebuințată cu exclusivitate pînă către sfîrșitul veacului al XVIII-lea. Străvechile rețete au fost deci părăsite, acest fenomen de ordin tehnic spunînd, poate, mai mult decît invazia de muritori, într-o icoană, despre răscrucea la care se afla pictura românească. Procesul de perimare a directivelor vechii estetici dăduse însă picturii de icoane și posibilitatea să apeleze direct la resursele multiple și veșnic vii ale creației populare. Aceasta nu se va mulțumi să transmită produselor multor școli locale de zugrăvie o anumită candoare de viziune, realizată cu mijloace simplificate, cărora le sînt caracteristice grafismul lapidar și tonalitatea în cenușiu-albastru. Ea va da naștere unor produse originale — icoanele zise rustice — în care meșterii țărani vor interpreta elementele tradiției cu fantezie creatoare, permanent inventivă.

Strîns legată de orînduirea feudală, expresie a unei ideologii ce făcuse din imuabilitatea acestei orînduiri o dogmă, pictura de icoane nu avea de unde să găsească, în pragul prăbușirii totale a societății ce-i dăduse strălucirea de odinioară, posibilitatea unei înnoiri care s-o mențină în limitele artei culte.

Manuscrisul și tiparul

Pe lîngă levantinii pătrunși, în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în primele decenii ale celui următor, ca oameni de afaceri în mijlocul societății feudale românești, au mai intrat în țară, din ce în ce mai numeroși, și oameni de cultură, îndeobște clerici, veniți în căutarea unei vieți mai sigure și mai tihnite decît cea din Imperiul Otoman. Treptat, aceștia au ajuns la demnități bisericești mai însemnate (egumenii, trepte arhierești) aducînd cu ei o puternică pătrundere de cultură grecească, al cărui efect a fost printre altele și introducerea unor noi tipuri de împodobire a manuscriselor. Personalități de seamă — ca Matei al Mirelor

Scanned with OKEN Scanner

sau ca vlădica Luca, ajuns mitropolit al Țării Românești — aduceau nu numai vechi manuscrise bizantine care prin însăși valoarea lor artistică și istorică aveau o circulație restrînsă, ci și manuscrise noi, ba chiar o artă nouă a împodobirii acestora, ei înșiși fiind scriitori de manuscrise grecești, în cuprinsul cărora se îmbină elemente populare, din regiunile lor de origine, cu elemente de origine orientală. Acestui nou tip de manuscris ornat îi aparțin evident operele în limba greacă copiate și împodobite la noi; treptat însă, influența acestora se manifestă și asupra manuscriselor slave și, mai tîrziu, românești. Astfel, în liturghierul în limba slavonă, scris pentru Matei Basarab, alături de tradiția evidentă în ilustrație, se vădesc, în ornamentație, influențele orientale venite pe această cale a intermediarelor grecești. Mai tîrziu, cînd sub Constantin Brîncoveanu, acest manuscris va fi copiat — textul fiind acum în limba greacă— pe lîngă trăsăturile originalului se poate distinge una din caracteristicile artei din Țara Românească a acelei vremi: încercarea de a realiza un maximum de efect decorativ, chiar folosind mijloace mai puțin artistice, mai meșteșugărești.

Epoca manuscrisului bogat împodobit, destinat să servească drept carte de cult, era însă acum pe sfîrșite. Cartea de cult cerea o garanție de autenticitate ortodoxă pe care numai tipăritura făcută sub autoritatea ierarhiei bisericești și sub auspiciile domniei o putea oferi. Mai ales în urma reluării activității tipografice în vremea lui Matei Basarab, manuscrisului îi rămîne doar domeniul cărților teologice, dar nu de cult, ce se bucurau de o mai mică răspîndire, fiind destinate unui destul de restrîns public de clerici și mai rar de mireni. În schimb, mai ales în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, numeroase manuscrise, cu conținut «literar»—hagiografic, istoric și apocrif etc. —, care în secolele precedente nu se bucurau decît de o foarte săracă ornamentație, ajung acum să aibă una din ce în ce mai bogată, ba chiar să fie ilustrate. Variată ca tipuri și diversă ca origini, ornamentația acestor manuscrise imită, de cele mai multe ori, pe cea a unor vechi manuscrise de cult. În ilustrație, în schimb, se manifestă două tendințe diferite: una, întîlnită în manuscrisele de conținut teologic, reprezintă o reluare a unor tipuri iconografice tradiționale, tratate în spiritul occidental al barocului, pătruns la noi prin intermediul gravurii din cărțile venite din apus; alta, vizibilă în manuscrisele cu conținut mai mult sau mai puțin laic, istoric-fantastic, literar etc., își are rădăcinile în ilustrația manuscriselor orientale, cu îndepărtate prototipuri persane sau chiar hinduse. În ilustrarea acestei din urmă categorii de manuscrise se strecoară totuși, nu o dată, reflexe ale realităților autohtone.

În domeniul manuscrisului teologic și moral se situează activitatea, către mijlocul secolului al XVIII-lea, a popii Flor de la sf. Gheorghe din București, a cărui școală se continuă pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Deși tehnica obișnuită este cea a lavis-ului, totuși nenumărate amănunte indică influența unor modele occidentale, gravate.

Influențele orientale, îmbinate cu rezultatele observației realităților din jur, se întîlnesc în ilustrațiile Alexăndriei și ale Erotocritului, cele mai laice dintre producțiile literare ale epocii. Dacă în prima (Biblioteca Acad. R.S.R., mss 869) influența orientală este predominantă, în cel de al doilea (ibidem, mss. rom. 3514, datorat lui Petrache logofătul) realitățile din jur pătrund cu atîta putere încît uneori devin anacronice față de text: eroii luptă cu lănci și scuturi, înveșmîntați în zale ca ale ostașilor romani din pictura religioasă, dar se plimbă uneori în carete vieneze mînate de vizitii ce poartă tricorn. Palate împărătești asemănătoare arhitecturilor

Scanned with OKEN Scanner

din fundalurile picturii religioase sînt păzite de soldaţi în uniforme de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, înarmaţi cu puşti, cu lungi baionete. Oamenii stau turceşte pe divane în camere în care pe pereţi se află pendule după ultima modă a epocii ilustratorului. Această artă, cu efectele ei atît de pitoreşti, trebuia să moară însă în primii ani ai secolului al XIX-lea.

În ce priveşte tiparul, după epoca de tehnică corectă a lucrărilor ieşite din teascurile de la Govora, în vremea lui Matei Basarab, asistăm la o scădere a nivelului artistic (vizibil de altfel, chiar în Biblia lui Şerban Cantacuzino — 1688) pentru ca apoi, activitatea lui Antim Ivireanu, învăţat şi totodată artist tipograf, să ridice, pentru cîtăva vreme, nivelul artistic al tiparului din Ţara Românească. Dar începînd din al doilea deceniu al veacului al XVIII-lea, valoarea tipăriturilor scade din nou, atît din punct de vedere artistic, cît şi tehnic. Tipăriturile ieşite din teascurile de la Rîmnic, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, cu toată evidenta grijă pentru frumos pe care o vădesc, nu reuşesc decît să stăvilească, pentru un scurt răstimp, tendinţa de a se substitui tiparului artistic, tiparul ieftin şi, ca urmare, de largă răspîndire.

Broderia

Prima jumătate a secolului al XVII-lea nu înregistrează în arta broderiei munteneşti modificări notabile. Opere somptuoase, de înalt meşteşug — ele păstrează, fără vreun proces de reelaborare, formele şi tematica decorativă moştenite din veacul al XVI-lea.

În epitrahilul (azi la Banya, R.S.F. Jugoslavă) dăruit în 1606 bisericii Stăneşti de către soţia spătarului Stroe Buzescu (ucis în lupta cu tătarii la Teişani în 1602, al cărui mormînt şi portret pictat se află în pronaosul aceleiaşi biserici) se reia, ca motiv decorativ, pe lîngă acele pur geometrice, arhaicul balaur împletit în formă de inimă. Piesa seamănă, pînă în detalii, cu epitrahilul dăruit de Radu Vodă mînăstirii Govora. Epitrahilul dăruit în 1608 de Voievodul Radu Şerban (1602—1610) (fig. 89) mînăstirii Mărgineni (azi în Muzeul de artă al Republicii) foloseşte decoraţia cu împletituri în frînghie a celui dăruit de Neagoe Basarab mînăstirii Xenofon. Ambele piese poartă, pe poale, portretele donatorilor, cu indicaţia numelui şi a datei; primul, constituind, ca şi reprezentarea boierilor din pictura murală, un document pentru istoria costumului; cel de al doilea înfăţişează pe Radu Şerban cu soţia şi copiii lor, în costumul de mare aparat al curţii (fig. 90).

Către mijlocul veacului, modificări în detaliile de ornamentică marchează la unele piese influenţe ale lumii islamice. În ansamblu, tendinţa către complicarea decoraţiei, în care intenţia de somptuos se exprimă prin supraîncărcarea ornamentală, lipseşte aceste piese de echilibrul şi sobrietatea celor mai vechi. Coincizînd cu importanta cotitură pe care cultura şi arta munteneasca o trăiesc în această vreme, broderia liturgică a trecut şi ea într-o altă fază stilistică. Ajunsă de mult la stadiul perfecţiunii tehnice, momentul devenise prielnic şi înnoirilor tematice. O piesă, în care tradiţională nu a mai rămas decît iconografia *Plîngerii*, este epitaful cusut în

Scanned with OKEN Scanner

1661—1662, « cu toată cheltuiala » mitropolitului Ştefan al Ungro-Vlahiei. Un lat chenar floral, din grupa celor care ornamentează manuscrisele comandate pentru Matei Basarab, închide scena. Pe fondul de mătase roşie, reliefate cu puncte mari a căror varietate dă ansamblului o neliniște obositoare, personajele reprezentate cu gesturi largi şi retorice nu mai păstrează nimic din discreţia sobră a reprezentărilor din trecut. Perlele care punctează conturul, supraîncarcă nimburile prea mari. Piatra de la Efes este tratată ca un luxos divan capitonat; crucea a fost ornată cu o cusătură minuţios decorativă. Faldurile cad grele, dar fără ordine în moliciunea lor. Iar sensul simbolic al figuraţiei este accentuat, în concepţia artiştilor contemporani, cu patos şi lirism. Suflul barocului venit din Apus, direct sau prin Transilvania, nu înnoieşte numai decorul propriu-zis, ci şi felul de a interpreta tematica religioasă. Acest proces este mai intens şi se petrece ceva mai timpuriu în Ţara Românească decît în Moldova. Epitaful despre care am vorbit face parte din bogata familie de opere de artă — manuscrise, argintărie, lespezi funerare care — în timpul lui Matei Basarab — desăvîrşesc cotitura care duce către un nou stil. Acesta tinde să devină pur ornamental, elementele care-l definesc sînt o lume de vegetal-floral, din ce în ce mai suculentă, din ce în ce mai puţin stilizată, din ce în ce mai deschisă oricărei complicaţii, oricărui adaus decorativ.

La finele veacului al XVII-lea, moment de mare eflorescenţă a picturii, şi ea înnoită ca viziune, trei epitafe, aproape identice (Cotroceni — 1680, Tismana — 1681 şi biserica Doamnei din Bucureşti — 1683) ieşite probabil din acelaşi atelier, sînt cu evidenţă transpunerea din pictură în broderie a scenelor *Coborîrea de pe cruce* şi *Plîngerea*. Medalioanele rotunde închizînd figuri de sfinţi şi îngeri formează chenar acestor piese lucrate aproape în întregime din fir de aur şi de argint. Recunoaştem, în schema broderiei, ordonanţa folosită în pictura murală. Iar desenul, moale, abia structurat, tinzînd către manierism, sugerează transpunerea directă în broderie a desenului din pictură. În compoziţie nu s-a schimbat nimic, dar personajele, strîmtorate în grupul stîngaci compus, sînt plate şi înghesuite unele în altele; figurile seamănă una cu cealaltă; prea multele falduri nu mai descriu nici un contur organic, ritmul a dispărut, privirea nu se mai opreşte pe nici un accent, ci doar pe suprafeţe compacte şi strălucitoare. S-a instaurat în broderie, cu toată somptuozitatea materialelor, cu toată intensitatea contrastului bogat dintre aur şi roşu, monotonia unor reprezentări fără viaţă. Figurarea donatorilor, în costumul de ceremonie, aşa cum o statorniciseră seria de portrete ale lui Neagoe Basarab şi a familiei sale, ţine acum de lumea miniaturii, evocînd totodată personajele cizelate fin şi stîngaci pe piesele de argintărie. Influenţa argintăriei — a tehnicii cizelajului delicat, a boselajului viguros şi totuşi elegant — pare să fi inspirat pe ieromonahul Gherasim Galatianul, care a executat în 1681 o poală de icoană comandată de voievodul Şerban Cantacuzino pentru ctitoria sa mînăstirea Cotroceni (fig. 92). Broderia este remarcabilă prin extraordinara virtuozitate tehnică. Dar aerul nu mai circulă printre multiplele şi măruntele meandre ale vrejurilor vegetale, care se împletesc cu aripile desfăcute ale unui serafim. În haine somptuoase, cu coroana pe cap, cu chipuri de păpuşi fără vîrstă, donatorii ţin pe mîini o biserică cu forme neverosimile, brodate într-un puternic relief, ca şi personajele de altfel. Rozul şi verdele palid al mătăsii sînt ale brocarturilor italiene din care se coseau costumele boiereşti şi voievodale; în această broderie, din care

Scanned with OKEN Scanner

au dispărut aproape complet reprezentările simbolice, apar elemente din lumea islamică, vizibile atît în decorația florală cît și în repartizarea acesteia pe cîmpul broderiei. Alte piese evocă direct — prin elemente decorative specifice — compoziția și ornamentica covoarelor de rugăciune ale orientului musulman.

O pereche de «epimanikia» (mînecuțe), tot din secolul al XVII-lea, aparținînd bisericii Sf. Gheorghe din București, reprezintă în centru «Buna Vestire». Înalte, subțiri și grațioase garoafe învoalte umplu tot cîmpul din jurul personajelor care par și ele continuarea aceleiași lumi vegetale. În broderia contemporană, ca și în pictura brîncovenească, scenele religioase se petrec pe pămînt, pe un sol pe care crește iarbă împestrițată cu flori de cîmp, din care se înalță subțiri și grațioși arbuști.

Centrul mînăstiresc de la Hurezi, atît de bogat în creații artistice de toate genurile încît poate fi considerat ca cea mai importantă școală de artă de la finele secolului al XVII-lea și de la începutul secolului al XVIII-lea, a avut o importantă zestre de broderii, cusute probabil în atelierele lui Vodă Brîncoveanu. Cea mai mare parte a lor se găsește astăzi în Muzeul de la Mogoșoaia. Printre altele sînt caracteristice: o frumoasă bederniță, reprezentînd «Buna Vestire» pe un fond de complicată cetate, toată piesa fiind înconjurată de un chenar floral; epitrahile și orare, pe fonduri de catifea cu bogate broderii de aur; epimanikia cu aceeași decorație florală ș. a. Ni s-a păstrat — brodat cu ață subțire, ascuns în cîmpul ordonat și strălucitor al decorației floral-vegetale — numele Despinetei care a lucrat pentru Hurezi un epitrahil (fig. 91) și o pereche de epimanikia comandate de Constantin Brîncoveanu. Cadrul a rămas tradițional: personaje în picioare sub arcade sprijinite pe colonete. Piesele, extrem de ornamentate, sînt lucrate cu minuțiozitatea desăvîrșită a unei miniaturi. Toate detaliile sînt executate cu precizia și acuratețea unui mecanism. Decorația, bogată și densă, variată și de o grație aproape feerică în detalii, vădește o uluitoare virtuozitate în obținerea amănuntelor. Aceste capodopere de răbdare, în care personajele sfinte — adolescenți frumoși, care poartă uneori mantia voievodală dublată cu zibelină sau vîrstnici păstrîndu-și hieratismul consacrat de pictura murală a epocii —, încadrate de o minusculă și stufoasă decorație vegetală, florală și geometrică, cusută din fir de aur și de argint, în care lucesc fluturii mărunți de metal aurit care se poartă și astăzi pe iile țărănești, încheie o epocă de mare și rodnic efort artistic.

Secolul al XVIII-lea duce mai departe acest nou stil închegat ca viziune decorativă, același în toate artele aplicate. Figura omenească dispare complet; se renunță chiar și la reprezentarea ctitorilor. Marile văluri de tîmplă (fig. 93), cusute în relief numai cu aur pe catifea roșie, din ordinul lui Constantin și Nicolae Mavrocordat, poartă late chenare florale aidoma celor care decorează somptuoasele talere și anafornițe lucrate de meșterii argintari sași din Transilvania și de la care trebuie să se fi inspirat artiștii broderi cînd au reprezentat heliantul (floarea-soarelui), garoafa, frunza de acant, învăluite de jocul fin și grațios al vrejurilor și frunzelor nenumărate. În cîmpul central al acestor văluri, stema dublă a celor două țări românești se reliefează pe fondul intens colorat. Simbolul religios a fost înlocuit cu simbolul guvernării: stema. Aceste broderii de uz liturgic introduc, în lumea artei bisericești, tot spiritul laic al finalului evului mediu; formele în care acest spirit se exprimă fiind o îmbinare, reușită de altfel, a vocabularului ornamental islamic și baroc. Ultimele piese de acest

Scanned with OKEN Scanner

gen, înainte de a se folosi țesăturile lucrate cu mașina, sînt în parte pictate, în parte brodate. Se păstrează încă, servind uneori la slujbele mai somptuoase, epitafe sau haine preoțești, în care, neschimbată, tradiția iconografică bizantină este tratată în viziunea picturii de tip catolic. Dar și această artă de epigoni își încheie existența către mijlocul veacului al XIX-lea, fără să mai fi dat opere vrednice de a fi puse alături de cele ale trecutului.

Sculptura în piatră

Păstrîndu-și tradiționalul caracter decorativ, sculptura în piatră intră totuși, în cursul secolului al XVII-lea, într-o fază nouă a evoluției sale. Repertoriul ornamental, precumpănitor geometric, din veacul al XVI-lea — inspirat de modelele de la Dealu și biserica mănăstirii Argeșului cu pronunțatul lor caracter oriental — face treptat loc unei luxuriante ornamentici florale de tip occidental. Aceasta se va impune curînd, se va generaliza, devenind parte integrantă a stilului fațadelor monumentelor civile și religioase de la finele secolului al XVII-lea și din secolul al XVIII-lea.

În perioada de tranziție din prima jumătate a veacului al XVII-lea, fațadele monumentelor păstrează în plastica lor ornamentală decorul simplu, tranșant bicrom, obținut din alternanța, pe ritmuri și registre destul de diferite, a imitației paramentului de piatră cioplită cu cărămidă aparentă sau îmbracă decorul monocrom al tencuielii. Monumentele modeste cu pridvoarele lor deschise par, din pricina lipsei decorației în piatră, încă mai modeste. Proces început încă de la sfîrșitul veacului precedent, ornamentele mărunte — rozete, roza vînturilor, floricelele schematice — așezate ici și colo deasupra ușilor sau în colțurile ferestrelor — marchează încercări continue de trecere de la ornamentica geometrică la cea florală. Treptat, dreptunghiurile late ale pisaniilor, cu litere săpate în relief viguros, capătă un chenar ornamental vegetal. Lipsa unei puternice tradiții pămîntene a sculpturii în piatră, a cărei expresie maximă fusese — cu rare excepții — în veacul anterior, geometricul « méplat », de pe lespezile funerare, nu îngăduie încă o creație mai complexă, care să depășească nivelul unui modest început. Încercările de mai sus reprezintă tendința de a transpune tehnica și motivele sculpturii țărănești în lemn. Este evident că avem de-a face cu o artă locală, opera unor meșteri cu formații și mai ales cu posibilități diferite. Cîteva excepții mărturisesc totuși o fantezie decorativă mai susținută. Astfel este decorația sculptată, de vădită inspirație orientală de la biserica și casele din Golești (1645), (fig. 94), (opera unui meșter Stoica), sculptura de pe cafasul bisericii Domnești din Tîrgoviște, sau dantela de piatră a fîntînii din Vieroși.

Pisania bisericii Pinu (fig. 95) cu decorul ei floral, care închide, în centru, stema Țării Românești, aduce aci un ecou al influenței pisaniilor în piatră moldovenești.

Importantă este apariția în sculptura funerară a artei transilvănene, vădită în *pietrele de mormînt* ale lui Matei Basarab (fig. 96) și ale soției sale Doamna Elina (fig. 97), executate de sculptorul transilvănean Elias Nicolai. Dar aceste opere rămîn încă în afara liniei de dezvoltare

Scanned with OKEN Scanner

a sculpturii din Țara Românească. Chenarele ușilor de la Bățești (p. 25), din primele decenii ale celei de a doua jumătăți a veacului al XVII-lea, ilustrează unul dintre ultimele exemple ale procesului de trecere de la ornamentica geometrică la cea florală. Întîlnim aici, pe chenarul ușii dintre naos și pronaos, împletituri geometrice, juxtapuse motivelor de frunze și vrejuri stilizate. Iar pe chenarul ușii principale, atît de armonios și bogat decorat cu motive florale, se citesc premisele sculpturii ornamentale brîncovenești.

Ceea ce determină o orientare nouă în sculptură sînt cele două procese de adaptare a elementelor de influență noi, unul specific sculpturii monumentale de la sfîrșitul primei jumătăți a veacului al XVII-lea, datorit contactului cu sculptura moldovenească (biserica Stelea din Tîrgoviște) și altul, acela de preluare a motivelor de influență apuseană de tip Renaștere și Baroc, introduse în Țara Românească în a doua jumătate a veacului al XVII-lea, proces ce va duce la închegarea unui stil propriu în sculptura muntenească a epocii: *stilul brîncovenesc.*

Contactul cu operele meșterilor moldoveni și împămîntenirea în Țara Romînească a tipurilor de chenare de ferestre și uși de tip gotic, întîlnite în Moldova încă anterior lui Ștefan cel Mare și menținute pînă la finele veacului al XVII-lea, nu se limitează la simpla repetare a unor modele. Meșterii pietrari ai Țării Românești ajung curînd să creeze cu aceste noi elemente opere semnificative pentru ilustrarea unei etape stilistice ce poate fi numită « a sculpturii de tip gotic muntenesc». Ele se caracterizează prin interpretarea, într-o formă mai elementară, a arcului frînt și prin varietatea în compunerea baghetelor încrucișate, cu care se ajunge uneori la decoruri ample și originale, cum este, de pildă, cel de pe chenarul ușilor bisericilor mînăstirilor Gura Motrului (1653), Gherghița, Brebu, Verbila. Acest « gotic muntenesc» se menține pînă tîrziu, chiar în epoca brîncovenească (ca de pildă la chenarele ferestrelor mînăstirii Hurezi și a multor altor monumente brîncovenești) (fig. 119).

În a doua jumătate a veacului al XVII-lea, dezvoltîndu-se organic, sculptura atinge în Țara Românească cea mai înfloritoare etapă a dezvoltării sale, care se menține pînă la mijlocul veacului al XVIII-lea. Momentul apogeului stilistic este sfîrșitul veacului al XVII-lea și primele decenii ale celui de al XVIII-lea, cînd se creează decorurile ctitoriilor civile și religioase ale lui Constantin Brîncoveanu, cel al bisericii Stavropoleos și al mînăstirilor Antim și Văcărești din București, al palatelor de la Mogoșoaia și Potlogi.

Către sfîrșitul veacului al XVII-lea, sculptura ocupă un loc din ce în ce mai important în decorul monumentelor și al lespezilor de mormînt. Piatra și, în egală măsură, marmora sînt folosite din belșug pentru ornamentarea clădirilor religioase și civile. Condica Vistieriei înregistrează sume importante cheltuite cu transportul de la Țarigrad al marmorei, ca și pentru plata pietrarilor din Albești.

Ca și în pictură, iau naștere școli locale. Sub impulsul unor artiști experimentați, veniți din afară, cum este cazul lui Vucașin Caragea pietrarul — al cărui portret zugrăvit s-a păstrat în pridvorul bisericii mari de la Hurezi — meșterii autohtoni au putut închega o viziune decorativă mai complexă. Caragea, apreciat atît pentru noua sa viziune în interpretarea elementelor decorative, cît și pentru desăvîrșita sa tehnică, a fost meșterul sculpturilor ctitoriilor lui Brîncoveanu și cel mai solicitat dintre pietrarii contemporani, după cum aflăm din documente. Deosebiri de stil și de tehnică duc la concluzia că au existat nu numai mai multe centre și grupe

Scanned with OKEN Scanner

de artiști, dar mici șantiere ale ctitoriilor de familie, cum este cel al ctitoriilor Spătarului Mihai Cantacuzino. În afară de școala de la Hurezi, unde a lucrat Vucașin Caragea, mai cunoaștem pe unii autori ai sculpturilor ctitoriilor Spătarului Mihai Cantacuzino, ca Lupu Sărățean, care a condus probabil o echipă dintre acești pietrari. Pe de altă parte intensitatea activității artistice din jurul curții domnești și a mitropoliei din Tîrgoviște presupun formarea unui șantier de cioplitori chiar în acest oraș. Și la București, unitatea de stil a operelor sculptate la mînăstirile Antim și Stavropoleos, ca și decorul sculptat de la mînăstirea Văcărești, presupun un același grup de meșteri.

Dar transformarea esențială nu constă în calitatea aleasă a materialelor. Ea rezidă într-o cu totul nouă viziune artistică, în care îmbogățirea și înnoirea formelor, ca și caracterul și felul de îmbinare și dispoziție al motivului—element floral și vegetal, de tip occidental — dețin rolul preponderent. Filiația motivelor și închegarea lor într-un stil sînt probleme ce rămîn încă în studiu pentru istoricii sculpturii Țării Românești. Stadiul cercetărilor actuale duce la concluzia că procesul de formare al stilului brîncovenesc este complex și se datorește intervenției mai multor factori determinanți: elementele de Renaștere și Baroc din sculptura Transilvaniei, iradierile formelor renascentiste care ajung la noi prin filiera constantinopolitană, intensa circulație a tipăriturilor și cărților ilustrate ieșite din tiparele Veneției și din cele rusești, ca și gustul societății feudale a timpului pentru o decorație bogată trebuie luate în seamă în analiza procesului de formație a stilului sculpturii brîncovenești. Căci exigențele artistice ale Cantacuzinilor și ale lui Constantin Brîncoveanu nu mai puteau fi satisfăcute de operele modeste executate în prima jumătate a secolului al XVII-lea.

Ornamentica se înnoiește cu motive florale— laleaua, acantul — dispuse pe vrejuri și din care răsar — ca un laitmotiv — mereu alte frunze și tulpine. În decorurile sculptate brîncovenești florile se împletesc armonios și cu elemente împrumutate din ornamentica Renașterii și Barocului ca: scoica, mascheronii (fig. 98—99), capul de înger înaripat (fig. 100) și altele, lucrate într-o tehnică ce atinge adesea relieful sculpturii rotunde. Alteori combinațiilor floral-vegetale li se adaugă elemente figurative ca: păsări, animale, animale fantastice, delfini, lei (fig. 101 și 102), și chiar figuri omenești, cum este reprezentarea lui Samson de la Stavropoleos și cea a evangheliștilor de la biserica Colțea (fig. 104).

Elementul figurativ își menține însă strictul său caracter decorativ, reprezentările omenești — cum este cazul cunoscutului Samson (fig. 103), provenit din trapeza mînăstirii din Rîmnicul Sărat—fiind considerate ca forme rare ale genului respectiv. Motive heraldice (fig. 105—107, 115) ca și cel tradițional oriental al « vasului cu flori », întîlnite încă din prima jumătate a veacului XVII, sînt foarte frecvente în complexul ornamental al stilului brîncovenesc. În ciuda caracterului eteroclit al acestui repertoriu, meșterii străini și români au reușit să mențină chiar în ansamblurile cele mai bogat sculptate un echilibru decorativ. Ei au reușit să adapteze armonios construcțiilor o decorație de o exuberanță cu totul neobișnuită pînă acum.

În afară de cîteva realizări izolate mai timpurii (portalurile bisericilor Doamnei și Cotroceni chenarele altor portaluri ca cele de la mînăstirile Hurezi (1692) (fig. 109), biserica curții de la Doicești (1696—1716), (fig. 108), biserica mînăstirii Brîncoveni (1699), biserica Stavropoleos (fig. 110) dovedesc că ornamentica floral vegetală nu numai că și-a cîștigat prioritatea, dar a

Scanned with OKEN Scanner

ajuns să îmbrace forme proprii. Astfel, treptat, motivele de tip nou au ajuns a fi acceptate, adaptate și asimilate în viziunea sculpturii brîncovenești. Dispuse pe vrejuri, ce descriu în mișcarea lor linii meandrice sau în val, juxtapuse sau alternînd, ele se încadrează armonios în ansamblul compozițional. Ornamente heraldice, figurative și geometric florale se împletesc în compoziții echilibrate și pline de unitate. Stilul și-a atins treptat stadiul maturității sale, repertoriul de motive s-a selecționat și fixat, schemele compoziționale s-au unificat, elementele renascentiste s-au integrat și au îmbrăcat forme noi, adecvate cerințelor locale, răspunzînd întru totul noii viziuni artistice. Un vădit spirit de ordine, ca și siguranța cu care sînt interpretate noile forme, alcătuiesc caracteristicile decorației acestor portale. Putem vorbi acum de un tip compozițional al cadrului, fixat în decursul acestei lente evoluții, și care ajunge, în continua sa evoluție, să se desfășoare pe verticală, în două sau trei registre, încoronate de o cornișe puternic profilată și decorată de un șir de fleuroni mari, reliefați, ce se succed ritmat. Pisania și-a delimitat acum cadrul, mărginindu-și cîmpul printr-un chenar cu contururi profilate, sau din frunze. Întregul rest al cîmpului s-a acoperit de un decor floral bogat tratat într-un relief accentuat, realizat cu un repertoriu redus de motive, între care domină acantul. Moderate tendințe de policromie — fonduri sau motive aurite, ca la Hurezi — imprimă acestor decoruri o sobră și vădită notă de monumentalitate. Evoluția stilistică a atins stadiul maturității, și-și urmează treptat cursul, atingînd forme în care eclectismul și caracterul livresc al unor decoruri — ce devin din ce în ce mai exuberante — (cel al portalului mînăstirii Cozia, al grupului ctitoriilor spătarului Mihai Cantacuzino) (fig. 111), contribuie să grăbească evoluția sculpturii brîncovenești spre stadiul ei barocizant (mînăstirea Văcărești (fig. 112), mînăstirea Pantelimon) (fig. 113). Astfel sobrelor chenare de tip gotic li s-au substituit treptat portaluri cu cîte 2—3 registre suprapuse, înconjurate de cornișe puternic profilate, și chiar de ancadramente de tip Renaștere și Baroc, în care se folosesc arhitrave, console, baluștri îmbinate cu o fantezie remarcabilă.

În decorul pridvoarelor deschise ale bisericilor cît și în cel al foișoarelor palatelor curților domnești (ca de exemplu în cele de la biserica mînăstirii Cozia, Colțea (fig. 114), Antim, biserica Stavropoleos, Văcărești (fig. 116), foișorul lui Dionisie de la Hurezi etc. (fig. 117), stîlpii masivi de zidărie de la construcțiile lui Matei Basarab sînt înlocuiți cu elegante și svelte coloane din piatră învăluite de o bogată ornamentație floral. În locul capitelelor și bazelor rareori decorate cu alveole caracteristice artei arabo-otomane sau al motivului de crin stilizat, ce a fost preluat din repertoriul bogat al sculpturii bisericii mînăstirii de la Argeș, așa cum se vede la primele monumente ale lui Șerban Cantacuzino (mînăstirea Cotroceni, Doamnei, biserica din Filipeștii de Pădure), apar coloane de tip neoclasic, ridicate pe înalte baze sculptate (fig. 123 și 118, 125), cu fusuri canelate, împodobite cu frunze de acant sau cu multiple elemente figurative (mînăstirea Sinaia), așa cum se pot vedea în ansamblurile din primele decenii ale veacului al XVIII-lea. Repertoriul nou de motive îmbracă treptat și ornamentica chenarelor ferestrelor (fig. 120 și 121). Există o identitate stilistică între decorul arhitecturii civile și cel al monumentelor religioase. Tot motive vegetale și florale comportă și decorul palatelor domnești. La Mogoșoaia, în loggia (fig. 122) ce ocupă centrul etajului și fațada dinspre lac, cît și în ornamentarea foișorului de pe mijlocul fațadei de răsărit (fig. 129), întîlnim, întrunite într-un ansamblu somptuos,

Scanned with OKEN Scanner

toate elementele decorative specifice epocii brîncovenești: coloane elegante și svelte, bogat acoperite de sculpturi (fig. 123, 126, 127), balustrade cu ornamente lucrate în ajur (fig. 122, 124, 129), console decorate cu elemente figurative etc. O mînuire inteligentă a motivelor decorative florale, vegetale, figurative și heraldice, folosite toate cu măsură, a dat naștere unei opere de o elegantă măiestrie. Dintre ornamentele ce constituie decorul celor cinci panouri ale balustradei loggiei se desprinde pe panoul central stema Țării Românești, simetric încadrată de doi delfini afrontați, element decorativ principal al panourilor laterale. Acordul dintre ornamentică și suprafețele arhitecturale este tot atît de echilibrat în decorul foișorului de pe fațada de răsărit. Aci motivele florale stilizate de la bazele înalte ale coloanelor amintesc, prin compoziție și felul de stilizare, de tradiționalul motiv al « vasului cu flori ». La Hurezi, în foișorul lui Dionisie (1750) (fig. 117), în varietatea cu care îmbracă fețele coloanelor, se simte strădania artistului de a îmbogăți vocabularul ornamental. Ornamentica fusurilor răsucite ale coloanelor este desfășurată aci într-un ritm specific barocului.

Stilul decorației sculptate din foișorul lui Dionisie se răspîndește în toată regiunea Craiova. Aceiași meșteri dintre care desigur nu a lipsit Iosif pietrarul, semnat pe pisania foișorului lui Dionisie de la Hurezi, au dus mai departe arta lor — sub auspiciile aceluiași ctitor, arhimandritul Dionisie Bălăceanu — la bisericile din Baia de Fier și Somănești, unde recunoaștem aceleași motive. Stilul decorativ se menține atît în cadrul ctitoriei, opera desigur a unui grup organizat, așa cum am arătat mai sus, și se transmite pînă către sfîrșitul veacului al XVIII-lea, cînd îl recunoaștem în sculptura bisericii din Preajba și Pantelimon.

Tradiția stilului brîncovenesc se întîlnește pînă mai tîrziu, mai ales în regiunile Argeș, Craiova și București. Decorații sculptate ca cele de la biserica Kretzulescu din București, de la schitul Balamuci de la biserica sf. Nicolae din Tîrgul Jiu, nu sînt decît cîteva exemple în raport cu numărul mare al decorurilor sculptate din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea.

Treptat, pe măsură însă ce ne apropiem de veacul al XIX-lea, se creează în diferitele regiuni ale țării opere care păstrînd totuși legătura cu arta brîncovenească își înnoiesc repertoriul de motive cu elemente inspirate din flora locală (fig. 130) — floarea-soarelui, floarea de dovleac, vița de vie — tratate într-un spirit mult mai realist. Totodată se face din ce în ce mai vie legătura cu arta țărănească prin lucrări ce se caracterizează printr-o stilizare ce le apropie de specificul sculpturii populare în lemn, cum se vede la Păușești — Măglași, Măldărești, sf. Ioan Botezătorul din Ocnele Mari.

Decorația lespezilor de morminte vădește aceleași tendințe stilistice. Motive florale tipice, comune celor întîlnite pe chenarele ușilor și ferestrelor, ornează și cadrele marginale ale pietrelor de mormînt, cadre ce închid cîmpul central, ocupat, ca și la pisanii, de o inscripție săpată într-o grafie foarte îngrijită. Altele, prin compoziții în care elementul heraldic — stema Țării Românești sau un blazon al familiei — se asociază cu ornamentica florală dau impresia că reproduc compoziția unei pagini din tipăriturile contemporane, din care nu lipsește îmbinarea elementelor heraldice cu ornamente florale, comună ambelor genuri.

Sculptorii vremii au reușit, mai ales în cadrul necropolelor familiilor domnești, să lase opere artistice dintre cele mai reprezentative. Printre acestea un prim loc îl dețin, prin calitățile lor excepționale, grupul lespezilor de morminte din biserica mînăstirii Cotroceni (fig. 131 și 133), cele

Scanned with OKEN Scanner

provenite din vechea Mitropolie din Tîrgoviște (fig. 132 și 134), azi în muzeul regional al orașului, lespedea de mormînt a lui Constantin Brîncoveanu din biserica sf. Gheorghe Nou din București ca și cele de la Brîncoveni ale strămoșilor lui Brîncoveanu.
Contemporane, dar aparținînd unei alte viziuni decorative, sînt mormintele în care tipul obișnuit al lespezii de mormînt este sprijinit pe un soclu înalt, bogat decorat cu motive florale executate «în ajur». Exemplarul cel mai izbutit în acest gen rămîne cunoscutul mormînt al Doamnei Bălașa (fig. 135), azi în Muzeul din Tîrgoviște.
Săpate cu măiestrie în marmură albă de o aleasă calitate, executate cu toată îngrijirea de meșteri ce mînuiau nu numai cu îndemînare, dar chiar cu talent mijloacele tehnice aferente, ele sînt modele elocvente pentru orientarea unei întregi generații de artiști. Cu toată eleganța și noblețea ce o caracterizează, lespedea de pe mormîntul lui Șerban Cantacuzino lasă să se vadă contribuția unor meșteri cu posibilități diferite, dar conduși de o adîncă unitate de viziune stilistică, ce stă la baza tuturor acestor lucrări. În repertoriul lor ornamental, motivul floral încetățenit în arta vremii rămîne fundamental, dîndu-i felurite interpretări, folosindu-l în diferite combinații. Ornamentica pietrelor de morminte este, cu toată uniformitatea ei aparentă, variată și complexă. Varietatea stă în arta cu care meșterii vremii au ajuns să mînuiască, pe bază de repetare, aceleași motive în mai multe interpretări. Astfel ei folosesc vrejuri principale din care răsar vrejuri secundare, îmbinîndu-se simetric și elegant între ele. Variația pe aceeași temă a unui repertoriu precis de modele a dus în domeniul pietrelor de mormînt la realizarea unor opere de același stil. Cu ingeniozitatea și preciziunea de viziune ce-i caracteriza, meșterii sculpturii brîncovenești au știut să desprindă esențialul de secundar, să evite confuziile, să folosească cu un desăvîrșit simț al echilibrului și al justelor proporții repetarea într-un chip limpede și armonios, chiar și atunci cînd lucrează la opere ce se încadrează în etapa barocizantă a stilului brîncovenesc. Totodată, alături de motivele ornamentale locale, ei au știut să combine, după o viziune decorativă proprie, elemente de largă circulație, ale Renașterii și Barocului de exemplu, care și ele, în complexul compozițional al operelor brîncovenești, capătă o coloratură proprie. Constituită treptat într-o zonă a întîlnirii Orientului cu Occidentul, în sfera de cultură a Europei sud-estice și în condițiile de dezvoltare specifice Țării Românești, sculptura brîncovenească și postbrîncovenească apare ca o expresie artistică cu caracter autohton.

Sculptura în lemn

Secolul al XVII-lea, epocă de tranziție către importanta dezvoltare artistică ce se va împlini în prima jumătate a veacului următor, reprezintă pentru sculptura în lemn o cotitură bruscă față de trecut. Este drept că prea puținul material rămas atît din secolele anterioare cît și din primele trei sferturi ale secolului XVII ne împiedică să stabilim o continuitate a viziunii decorative, în cazul că ea ar fi existat. Dar nu numai aceasta ci și întreaga dezvoltare a artelor decorative ne îndreptățește să considerăm acest secol ca un preludiu la cel următor.

Scanned with OKEN Scanner

Acum apar și se cristalizează trăsăturile ce vor caracteriza sculptura în lemn imediat următoare; ele conturează o cu totul altă viziune decorativă decît în trecut. Aceasta se depărtează de caracterul abstract de pînă acum, susținut în mare parte de predominarea elementului geometric și începe să se apropie — prin motive și tratarea lor — de realitate, de natură. De aci, folosirea îndeosebi a motivelor figurative vegetale și zoomorfe și ca ultim rezultat, un aspect cu totul nou al operelor create în acest timp.

Tehnica se schimbă și ea, modelajul ia locul champ-leveului. Cele cîteva exemple reprezentative pentru noul aspect al sculpturii sînt: iconostasul bisericii schitului Crasna (care are pictat, la baza crucii, chipul lui Matei Basarab), cel din biserica Bălăneștilor din satul Rîmești-Vîlcea, al bisericii mînăstirii Clocociov și acela aflat în bolnița mînăstirii Bistrița-Vîlcea (fig. 136) (toate din vremea lui Matei Basarab)[1]. Ornamentația, cu precădere vegetală, pe alocuri și animală (cu sens simbolic: două păsări afrontate de o parte și de alta a unui vas cu fructe, lei, dragoni) cu motivele mari, distanțate, lăsînd clară structura întregii decorații, încă stilizată și lucrată mai ales în méplat, pe un singur plan, caracterizează o primă treaptă a evoluției sculpturii în lemn din secolul XVII. Aceleași trăsături stilistice se desprind și la analiza celorlalte două opere contemporane: ușa de la biserica sf. Împărați din Tîrgoviște (azi la Muzeul de artă al R.S.R. din București) și cea de la bolnița mînăstirii Bistrița, lucrată de ieromonahul egumen Vasilie în anul 7162 (1654). Aceasta din urmă, azi dispărută, merită o mențiune în plus ca fiind unicul exemplu — în întreaga noastră artă medievală — de folosire a ajurului la uși.

De la aceste opere, ce marchează un moment important în evoluția sculpturii în lemn medievale românești, nu mai cunoaștem, timp de două decenii, nici un exemplu care să ne dezvăluie procesul evolutiv petrecut în acest interval.

În ultimul sfert al secolului al XVII-lea, ne găsim în fața unui stil închegat, ajuns la deplina lui expresie; stil ce se va continua în veacul următor. Ornamentația, tot preponderent vegetală, este de data aceasta nestilizată, așa încît, vrejul cu ondulația sa, deși condus pe un traseu vizibil impus și care este cel clasic — inimi sau opturi — cît și frunzele, fructele și florile prinse de acesta, sugerează realitatea, natura. Același lucru îl constatăm și la motivele zoomorfe, mult mai numeroase decît în trecut. Ceea ce contribuie însă cel mai mult la conturarea unei noi viziuni, constituind totodată elementul caracteristic al operelor de la sfîrșitul secolului XVII, este folosirea ornamenticii figurative antropomorfe — urmare a pătrunderii elementelor Renașterii și Barocului occidental.

Iconostase ca cel din biserica fostei mînăstiri Cotroceni (fig. 137) și al bisericii din Costeștii-de-Vale (fig. 138) — din timpul lui Șerban Cantacuzino — cele din bisericile de la Filipeștii de Pădure (1688) și Măgureni (1694) (fig. 139), al bisericii Domnești din Tîrgoviște (1697) (fig. 140) și bisericii paraclis al curții domnești de la Mogoșoaia (începutul secolului XVIII (fig. 141), sînt revelatoare pentru noul aspect al sculpturii în lemn.

[1] Pînă în secolul XVIII sînt extrem de rare cazurile în care mobilierul, inclusiv iconostasele și ușile, au fost lucrate în același an cu construcția bisericii căreia erau destinate. Decalajul poate fi uneori de un secol sau două. De asemenea, necunoscîndu-se anul lucrării majorității pieselor de care ne ocupăm, dăm numai perioada în care ele ar fi putut fi executate sau, în cazul celor executate o dată cu monumentul respectiv, anul în care a fost făcută pictura.

Scanned with OKEN Scanner

La realizarea acestui aspect, complet diferit față de cel pe care îl aveau operele de la mijlocul aceluiași secol, contribuie în mare măsură și tehnica de altorelief.
Dacă ușile de la Snagov și cele de la Cotmeana prin motivele decorative, prin felul în care sînt repartizate acestea pe suprafețe și prin tehnică țin de aria mai largă a artei bizantino-balcanice, începînd cu secolul XVII și cu deosebire spre sfîrșitul lui, sculptura în lemn este tot mai mult un produs al mediului local realizat de meșteri români. Lucrul acesta va fi mai evident în primele decenii ale secolului următor, cînd arta sculpturii lemnului ajunge la apogeul ei.
Ceea ce caracterizează sculptura în lemn din prima jumătate a secolului al XVIII-lea este atît unitatea de stil și concepție — unitate nu numai în cadrul genului respectiv ci și în cel al întregii creații contemporane — cît și originalitatea. În lemn ca și în piatră, în pictură, broderie sau argintărie, o decorație viguroasă prin structura ei dar sensibil și măiestrit lucrată — uneori pînă la minuțiozitatea unei bijuterii — definește o epocă de incontestabilă inspirație artistică, izvorîtă dintr-un mediu pur autohton.
Continuînd drumul trasat de secolul anterior, meșterii sculptori aduc acum o accentuare și o precizare — în ce privește interpretarea — în sensul unei arte românești. Stilul operelor create în intervalul celor cîteva decenii de la începutul secolului al XVIII-lea este deosebit de cel al operelor contemporane, de același gen, din țări vecine sau îndepărtate (a căror influență artistică s-a făcut simțită la noi în epoca respectivă) și definitoriu pentru genul de artă de care ne ocupăm. O tradiție străveche ajunsă prin generații de meșteșuguri pînă astăzi, dau artei lemnului — atît celei țărănești cît și celei culte — un caracter deosebit ce se exprimă prin stil.
Operele ce ilustrează această perioadă constituie așadar o ramură a acestui străvechi și mult folosit meșteșug — al cioplirii, crestării și sculptării lemnului — care, în condiții prielnice dezvoltării artistice, iese din tiparele obișnuite și permite crearea de capodopere.
Numeroasele opere ce ilustrează sculptura în lemn din această perioadă: uși, iconostase, jilțuri, strane, tetrapode, analoage și sfeșnice, ne dau posibilitatea studierii ei nu numai ca o parte integrantă a întregii creații artistice românești din acea perioadă ci și comparativ cu ceea ce s-a creat, în aceeași ramură de artă, în țările vecine.
Meșterul român dovedește pînă și în operele cele mai minuțios încărcate un incontestabil simț al măsurii, al echilibrului. Legat de tradiție și de mediul local înconjurător este mai greu receptiv la formele venite din afară.
Capodopere ca iconostasul bisericii mînăstirii Arnota (1694) (fig. 142), cel al bisericii mari a mînăstirii Hurezi (1694), al bisericii paraclisului de la aceeași mînăstire (1696—97), cel al bisericii mînăstirii Polovragi (1699—1703), ușile lucrate de meșterul Nichita pentru mînăstirea Tismana în 1698, de la Colțea (1702), (fig. 143) paraclisul Mitropoliei din București (1723) etc., exemple ce constituie cîteva tipuri, mobilier cum este cel de la Colțea (fig. 144, 145, 146), Hurezi sau Arnota (fig. 147) etc. ne dau măsura întregii creații de acest gen din ultimii ani ai secolului XVII și primele decenii ale celui de-al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

În ce privește repertoriul de motive continuă și el pe cel din secolul anterior. Motivele vegetale, în majoritate copleșitoare față de cele geometrice, înlătură aproape cu desăvîrșire elementele figurative zoo și antropomorfe.

Apare definitiv fixată poziția meșterului față de motivele importate și de aci contribuția lui la interpretarea românească a acestora. Evident că întîlnim motive baroce, cum ar fi scoica sau cornul abundenței, de pildă, care însă se pierd în desimea unei vegetații în care apar din ce în ce mai frecvent motive ca dalia sau floarea-soarelui, știuletele de porumb, macul, vița de vie. Deși mereu aceleași, ele ne apar de fiecare dată noi, datorită multiplelor aspecte pe care le îmbracă decorația în ansamblul ei. În majoritatea cazurilor rolul estetic al acestor motive este dublat de unul structural, deoarece decorația se complică și se mărunțește în așa măsură încît aceste elemente florale sînt singurele puncte fixe în jurul cărora se ondulează, țesîndu-se mărunt, o ornamentație vegetală căreia nu i se poate urmări de cele mai multe ori decît sensul mișcării (orizontală sau verticală).

În ce privește tehnica, cu toate că se continuă lucrul în altorelief și ajur, se constată o revenire către relieful mai puțin înalt, și deci a sculpturii pe fond, tehnică mai apropiată de cea tradițională românească.

Către mijlocul secolului al XVIII-lea, încep să se ivească primele semne de decadență ale acestei arte, care, ca întreaga creație de altfel, își va încheia evoluția la sfîrșitul aceluiași secol. Cauzele sînt cuprinse în însuși procesul de dezvoltare a sculpturii către apogeul ei — stilul brîncovenesc. Complexitatea forțată și fără sens decorativ uneori, la care se ajunsese spre sfîrșitul acestei perioade, face loc unui schematism golit de sens dar și de valoare artistică.

Acestui aspect i se alătură vremelnic altul, de o factură occidentală; pregnanța elementelor baroce cît și a unei interpretări și tratări în același stil diferențiază total operele de acest fel. Exemple găsim nu numai în sculptura în lemn (ușile bisericii Radu Vodă din București) ci și în cea în piatră; ele apar străine de spiritul creator al artistului român.

În sfîrșit, un ultim aspect al sculpturii în lemn de la finele secolului XVIII și singurul interesant sub aspectul formei, motivelor și culorii este cel popular. Motive geometrice străvechi alături de unele florale mereu noi și împrospătate de dalta artistului, în culori crude ce dau armonii nebănuite, alcătuiesc ansambluri de un farmec primitiv.

Secolele XVII și XVIII oferă un material din ce în ce mai bogat și în ce privește crucile de lemn portative. Operele lucrate în primele decenii ale secolului XVII țin încă de tradiția secolului anterior, atît prin forma lor, cît și prin iconografie, stil și tehnică. Accentul cade încă, în această perioadă, pe sculptura în lemn, ferecătura îmbrăcînd discret doar marginile și grosimea crucii (crucea lui Teofil).

Cea de a doua jumătate a secolului înseamnă și pentru sculptura acestor piese o schimbare fundamentală. Formele complicate, asemănătoare celor moldovenești contemporane, iconografia îmbogățită, stilul încărcat — baroc — și tehnica în ronde-bosse și în ajur dau un aspect cu totul nou operelor de acest gen lucrate acum. Deși tradiția de a sculpta crucile de mînă nu dispare, importanța acestei sculpturi ca gen de artă este diminuată, — dacă nu anihilată uneori, — de ferecătura mereu mai prețioasă.

Scanned with OKEN Scanner

Argintăria

Epoca lui Matei Basarab relevă în argintărie cele două aspecte stilistice constatate și în epocile anterioare: cel legat de lumea occidentală și cel tradițional al Balcanilor. În atelierele locale se reproduc tipuri mai vechi, clientela românească continuînd în același timp să intensifice legăturile cu meșterii sași din Transilvania și să dea comenzi atelierelor, în plină ascensiune din Banatul sîrbesc și celor din Balcani, cum era Chiprovățul. Totodată opere izolate, ca ferecătura dăruită de Matei Basarab mînăstirii Soveja, vădesc prin caracterul lor mai pictural un spirit mai nou. Numeroasele obiecte de uz casnic — obiecte de import, orientale sau venite din atelierele unor centre renumite ca Augsburgul — desăvîrșite ca formă și decorate cu ornamentica proprie centrului artistic din care provin — completează imaginea vieții de curte. Ele reflectă, ca și pocalele și paharele lucrate în Ardeal — ce poartă pecetea stilistică a Renașterii și Barocului transilvănean — preferințele epocii.
Argintăria în prima jumătate a veacului al XVII-lea își desfășoară astfel cursul pe linia neprecisă și variabilă a unei perioade de tranziție.
Numărul obiectelor păstrate în țară este mic. Danii ca ferecătura evangheliei episcopului Luca (1616), ferecătura icoanei dăruite de Doamna Elina mînăstirii Hilandar, chivotul lui Matei Basarab și al Doamnei Elina de la mînăstirea Lavra (1644), păstrate azi la mînăstirile athonite, ilustrează totuși o perioadă foarte bogată în realizări.
Dintre obiectele aflate în țară tipsia dăruită mînăstirii Căldărușani și pocalul dăruit de Matei Basarab bisericii Negru Vodă din Cîmpulung sînt opere de proveniență transilvăneană. Ultimul, elegant ca formă, cu ornamentica profană — personaje în costume militare, motive geometrice și florale din repertoriul artei Renașterii — reprezintă o formă artistică de mare circulație, atît pentru Carpați cît și în Apus, de unde veneau modelele (fig. 148).
Tot din unul din atelierele transilvănene au ieșit potirul de la mînăstirea Brîncoveni (1636) cît și ferecătura de la mînăstirea Mărgineni (1654) executate în tehnica emailului colorat, obișnuită meșterilor de peste Carpați în veacurile XVI — XVII. Ele rămîn, ca și ferecătura lucrată de meșterul Marco Francanicia din Chiprovăț — ce indică ca și candelele ajurate dăruite de Matei Basarab mînăstirii Tismana (fig. 149) atît compozițional cît și ornamental o viziune balcanică — exemplare deosebite și interesante prin legăturile ce trădează.

În a doua jumătate a veacului al XVII-lea, argintăria intră într-o nouă fază a dezvoltării ei. Operele din această vreme depășesc ca număr și calitate piesele similare aparținînd perioadelor precedente și îmbracă o nouă formă stilistică.
Executate în majoritatea cazurilor în Ardeal, candelele de argint aurit, anafornițele, ferecăturile somptuoase de cărți, ripedele, chivotele, sfeșnicele și multe alte obiecte de metal ce poartă marca celor mai de seamă meșteri argintari sași, Sebastian Hann și Thomas Lang din Sibiu, Georg May II, Pieter Hiemesch Johannes Henning, Thomas Klosch, Stephan Welzer II și meșterul E.V. din Brașov, fiind destinate mediului artistic românesc, răspund prin specificul

Scanned with OKEN Scanner

lor cerințelor gustului și chiar indicațiilor precise ale clasei feudale a epocii brîncovenești. Este perioada în care argintăria dobîndește caracter propriu și prezintă o omogenitate de stil cu celelalte genuri de artă — sculptura în piatră și în lemn, broderia — încadrîndu-se prin aceasta stilului artistic al epocii.

Ornamentica argintăriei brîncovenești comportă o luxuriantă decorație florală. Întîlnim astfel laleaua, bujorul, macul, floarea de dovleac, floarea de arun, asociate cu motive specifice Renașterii și Barocului — capete de îngeri, fructe, cornuri de abundență, motivul scoicii — alături de repertoriul cu steme, motivul heraldic fiind caracteristic pentru operele de argintărie ca și pentru ornamentica sculpturii în piatră. Figurația, în ciuda unor puternice influențe occidentale, păstrează un caracter general ortodox. Pe ferecăturile de evangheliare care continuă schema generală cunoscută în veacurile precedente, scenele sau figurile pe chenar apar din ce în ce mai des în pătrate și medalioane, vădindu-se totodată o predilecție pentru înlocuirea compozițiilor simple cu altele mărunte și cu multe personaje ce ilustrează influența gravurii asupra operei.

Printre lucrările din această epocă anafornița lucrată de meșterul E.V. din Brașov, la comanda lui Șerban Cantacuzino, domnul Țării Românești, pentru biserica Cotroceni din București, ca și cea păstrată azi în colecția Muzeului din Scheii Brașovului (fig. 150 și 151) sînt exemplare de o rară frumusețe, atît prin decor cît și prin formă. Eleganta ghirlandă de flori — garoafe, lalele, narcise, maci — lucrate în relief înalt, ce se desfășoară elegant și armonios pe marginile late ale marelui taler, vădește un sigur și pronunțat simț decorativ. Stema familiei Cantacuzino, plasată în centrul talerului, imprimă operei caracterul somptuos al unui dar domnesc. Din aceeași categorie de lucrări fac parte chivoturile mînăstirilor Cotroceni și Hurezi (fig. 154) și anafornițele mari dăruite de Constantin Brîncoveanu mînăstirilor Hurezi și Bistrița (fig. 152), toate lucrate de Georg May II, Pieter Hiemesch și meșterul E. V. din Brașov.

Caracteristice prin interpretarea motivelor florale — garoafe, laleaua — devenite specifice stilului argintăriei brîncovenești sînt și cele două candele mari, executate de renumitul argintar din Sibiu, Sebastian Hann (fig. 153) pentru mînăstirile Cotroceni și Sărindar — ca și cele ieșite din atelierul argintarului Johannes Henning din Brașov (fig. 155). Printre ferecături sînt demne de menționat cea executată de Sebastian Hann în 1693, dăruită de Constantin Brîncoveanu mitropoliei din București, ferecătura lucrată în 1709 de același meșter pentru Constantin Brîncoveanu și Doamna Maria (fig. 156) și cele lucrate de meșterul E.V. din Brașov pentru mînăstirea Bistrița (1685) și Dintr-un lemn (1684), ferecătura executată de Pieter Hiemesch, în 1695 pentru mînăstirea Sărindar (fig. 158), cît și cele din biserica sf. Gheorghe Nou (1707) și mînăstirea Surpatele (1709) (fig. 157) provenind din atelierul lui Georg May II din Brașov.

Lucrate în « repoussé », cu o ornamentică împletită într-un ansamblu în care abundența motivelor nu depășește limitele bunului gust, sînt și ripidele comandate de Șerban Cantacuzino în 1685 meșterului E.V. din Brașov pentru mînăstirea Cotroceni (fig. 159) ca și cele pe care același argintar le-a lucrat, la comanda lui Constantin Brîncoveanu pentru mînăstirea Bistrița. Tradiția reprezentării donatorilor se menține pe multe dintre aceste obiecte.

Scanned with OKEN Scanner

Alte două opere executate în această perioadă — cutia de moaște (fig. 160) și chivotul dăruit de egumenul Petronie mînăstirii Tismana în 1671, lucrat de un meșter al atelierelor din Chiprovăț, se deosebesc de stilul argintarilor din Transilvania. Ele sînt lucrate într-o cizelură fină ce imprimă lucrărilor aspectul unei bijuterii. De o deosebită valoare artistică, acestea rămîn totuși întîmplătoare comenzi la meșterii centrelor de argintărie balcanice cărora clientela românească le preferă argintăriile de stil baroc.
Stilul argintăriei brîncovenești se menține în tot decursul veacului al XVIII-lea. Dezvoltarea meșteșugului metalelor prețioase este acum sprijinită din ce în ce mai mult de activitatea meșterilor locali. Nume de artiști ca Preda meșterul, Gheorghe zlătarul, fiul lui Răducan zlătarul, sau cel al lui Filip Nicolau argintarul, apar pe argintării chiar și pînă la începutul veacului al XIX-lea.

Ceramica

Ceramica medievală tîrzie de pe teritoriul românesc exprimă și ea, mai mult și mai clar decît alte domenii ale culturii materiale, evoluția viziunii estetice în cuprinsul unei societăți care, aflată în posesia unei bogate tradiții de artă și cultură, era supusă din ce în ce mai mult diverselor influențe străine.
Ceramica superioară, capabilă de a mărturisi despre simțul pentru linie, volum și culoare al anonimilor ei creatori, cunoscuse și în veacurile anterioare o înflorire particulară în Țara Românească, îmbinînd tradițiile străvechi cu înrîurirea bizantină, precumpănitoare în vremea de început a statelor feudale românești, și cu unele, reduse ca amploare, ecouri ale meșteșugului ceramicii central-europene.
Dacă în secolele XIV—XVI, vasele smălțuite și zgrafitate descoperite la Păcuiul lui Soare, Turnu Severin, Curtea de Argeș, Tîrgoviște, sau discurile ornamentale ale unor edificii muntene dau măsura gradului de dezvoltare al unei ceramici de lux ce satisfăcea, în primul rînd, cerințele voievozilor și ale marilor boieri, în perioada la care ne referim asistăm la o generalizare a procedeelor tehnice de obținere a ceramicii superioare precum și a celor de împodobire a ei (ultimele, este drept, neatingînd calitatea celor din veacurile anterioare), ca și la o răspîndire a acestei ceramici în straturi mai largi ale societății românești.
În veacul al XVII-lea, și mai cu seamă spre sfîrșitul său, influențele orientale, manifestate într-o serie de aspecte ale vieții acestei societăți, se vădesc și în ceramică. Specia zgrafitată de bună tradiție bizantină (cu decorul zgîriat în angobă sau chiar în corpul vasului înainte de ardere), pierzîndu-și treptat calitatea și însemnătatea, este înlocuită de o altă categorie de ceramică, aceea pictată cu pensula sau cu cornul, de o mare bogăție cromatică ce amintea de produsele superioare venite prin import din Turcia microasiatică sau din lumea persană, regiuni supuse în această vreme, ca și occidentul Europei (Delft), influențelor porțelanului și faianței extrem-orientale.

Scanned with OKEN Scanner

Această ceramică pictată, semiluxoasă, imitînd în parte unele exemplare străine dar reprezentînd, prin culori și motive, în primul rînd simțul coloristic și decorativ al meșterilor români, răspîndită în lumea satelor și a orașelor, a boiernașilor și a tîrgoveților, avea să cunoască în veacul al XVIII-lea și, parțial, în cel următor, o remarcabilă evoluție.

Un aspect al întrebuințării ceramicii este cel legat de decorația monumentelor laice și religioase, tratarea sa făcîndu-se în legătură cu înseși edificiile pe care le împodobea.

Este cunoscut locul pe care-l ocupă bumbii și discurile de ceramică smălțuită în înviorarea fațadelor unor biserici din Țara Românească la sfîrșitul secolului al XIV-lea, ca și în secolul al XVI-lea. În epoca de care ne ocupăm acest procedeu ornamental poate fi surprins încă la unele biserici muntene și oltene — Călinești-Prahova (1636), Stelea- Tîrgoviște (1645), Goleşti (1646), Cornet (1666), — dispărînd spre sfîrșitul veacului al XVII-lea.

Decorarea interioarelor cu plăci ceramice ornamentale, cunoscută încă din perioada anterioară, se continuă, folosirea la sobe a unor cahle de evidentă reușită artistică (fig. 163), în primul rînd în locuințele domnești și boierești înscriindu-se pe aceeași linie de preocupare pentru crearea unei cît mai confortabile și, la nivelul epocii, cît mai elegante ambianțe. În decorarea cahlelor din Țara Românească, influența occidentală venită prin intermediul Transilvaniei se resimte într-o anumită ornamentică barocă — care va fi proprie însă, și mai mult, pieselor contemporane moldovenești —, dar fenomenul precumpănitor ca însemnătate este cel al creării unui repertoriu decorativ propriu și în acest domeniu de artă. Este de remarcat, de pildă, în tratarea unor subiecte pătrunse încă din secolele anterioare, printr-o filieră străină, interpretarea liberă și autohtonizarea lor. Astfel se întîmplă cu cunoscuta reprezentare a Melusinei pe unele plăci de sobă sau cu aceea a călăreților acoperiți cu cușme de port local și chiar a unor domni, așa cum o vădesc cahlele descoperite la Cerbureni, nu departe de Curtea de Argeș (fig. 161 — 162).

În ceea ce privește celălalt aspect al ceramicii, cu mult mai însemnat, mai reprezentativ și mai bine cunoscut, olăria — și ne referim aici la aceea de calitate superioară —, evoluția sa este mai clară în teritoriul dintre Dunăre și Carpați, mai direct supus influențelor Orientului și aflat în secolele XVII-XVIII într-o multilaterală propășire pe tărmul artei, incomparabil mai accelerată decît aceea a Moldovei vecine.

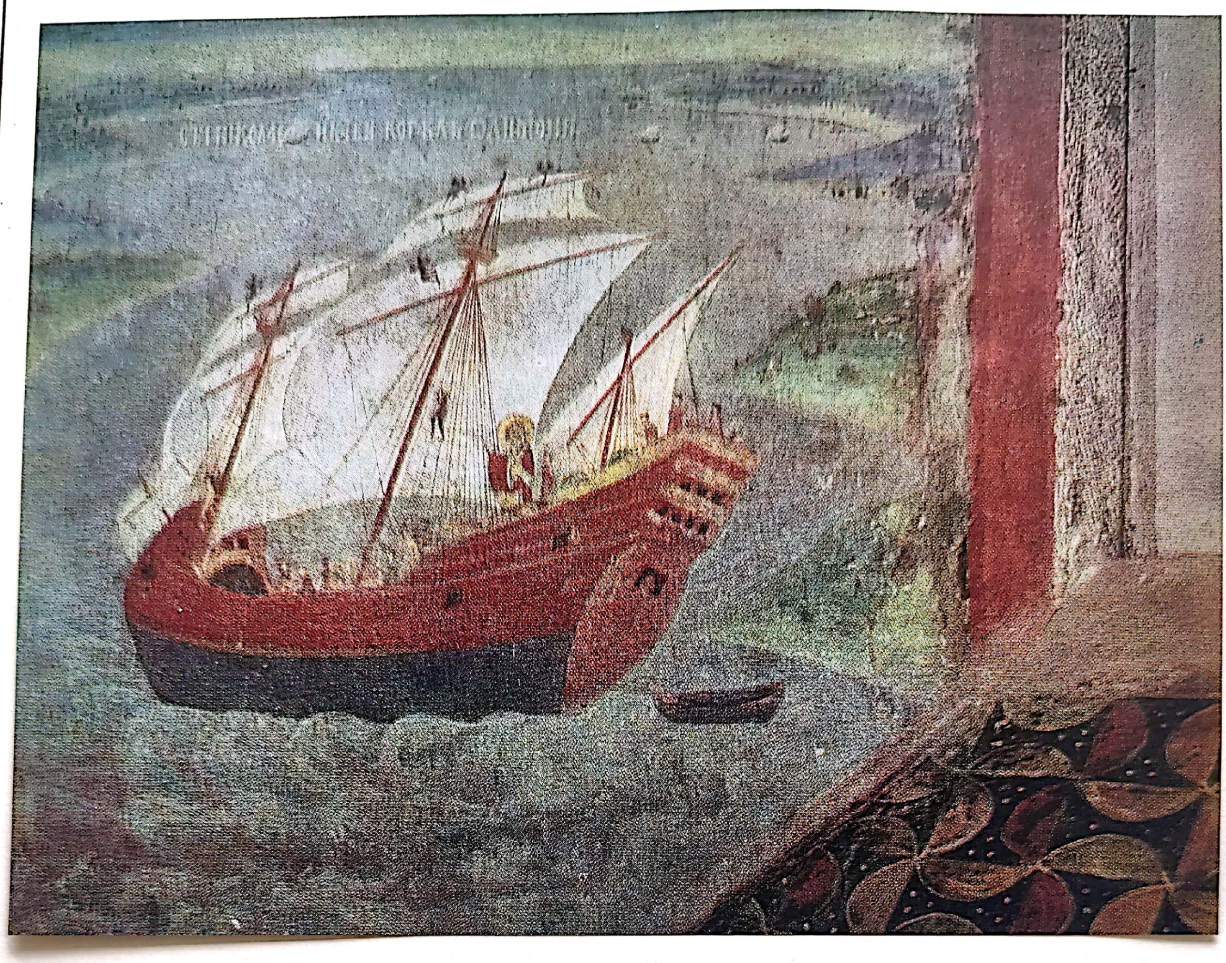
Eflorescența artistică de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, corespunzătoare epocii de apogeu a puterii familiei boierești a Cantacuzinilor și domniei lui Constantin Brîncoveanu, avea să favorizeze din plin dezvoltarea acestei ceramici, fabricată într-o serie de centre din Țara Românească ce-și datorează acestor vremi începuturile. Născute pentru a deservi cerințele din ce în ce mai mari ale diferitelor grupuri sociale — și ele mereu mai numeroase — aceste centre au constituit de fapt, în secolul al XVIII-lea și în veacul trecut (unele, parțial, chiar în zilele noastre), adevărate « școli » de olărie populară. Inserarea lor în capitolul mai larg al artei medievale tîrzii are o rațiune evidentă, ținînd seama de momentul în care au apărut, de nevoile cărora le-au răspuns, de influențele pe care le-au asimilat, în sfîrșit, de viziunea artistică pe care o reprezentau, toate acestea fiind legate de însăși evoluția artei românești medievale. Pe de altă parte abia în aceste veacuri se poate considera desăvîrșită constituirea unei ornamentici și a unor forme specifice ale ceramicii românești, pe pereții vaselor încadrîndu-se și împletindu-se armonios motivele geometrice (puncte, spirale, zigzaguri, triunghiuri), vegetal-

Scanned with OKEN Scanner

florale, zoomorfe și, extrem de rar, antropomorfe, creîndu-se unele tipuri ceramice proprii regiunilor noastre (fig. 164), din ce în ce mai larg răspîndite și apreciate mai ales în acele medii în care ceramica Orientului Apropiat, porțelanurile chinezești sau faianța italienească nu puteau pătrunde.

În vecinătatea importantei ctitorii brîncovenești care a fost mînăstirea Hurezi, s-a născut unul dintre cele mai reprezentative centre de olărie, existent încă și astăzi. Ceramica de Hurezi, înfloritoare în secolul al XVIII-lea ca și mai tîrziu, se caracterizează prin pictarea cu cornul și, uneori, cu pensula, îmbinînd în motive geometrico-florale verdele, galbenul, brunul și roșul pe un fond de angobă albă, cromatică ce amintește și de unele vase orientale importate Alte ceramici, semiluxoase,destul de căutate în această perioadă sînt cele de la Oboga, Curtea de Argeș — particularizate mai ales prin ornamente în relief —, de la Dărmănești — centru în care se produceau, între altele, imitații după bolurile orientale și care deservea, parțial, nevoile boierimii prahovene în frunte cu Cantacuzinii —, sau cea de la Pucheni, de unde se alimentau orașul București și împrejurimile, produse ale acestui din urmă centru ajungînd chiar pînă în nordul Dobrogei.

Scanned with OKEN Scanner



Biserica episcopală din Roman.
Sf. Nicolae pe corabie (Scenă din Acatist)

Scanned with OKEN Scanner

2. *Arta în Moldova de la începutul secolului al XVII-lea, pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea*

FLORENTINA DUMITRESCU
MARIA-ANA MUSICESCU
DUMITRU NĂSTASE
RADA TEODORU
RĂZVAN THEODORESCU
SORIN ULEA
TEODORA VOINESCU

Scanned with OKEN Scanner

Deşi prefacerile adînci, de structură economică şi socială, şi nu suirea pe tron a unui monarh, sînt factorii care determină începutul unei noi perioade istorice în viaţa societăţii medievale, este totuşi potrivit să punem la începutul îndelungatei perioade de destrămare a orînduirii feudale în Moldova (veacurile XVII—XVIII) domnia lui Ieremia Movilă: (1595-1606).

Urcarea pe tron a unui exponent al marii boierimi, fără nici o legătură de sînge — nici măcar inventată — cu vechea dinastie, este simbolul afirmării statului boieresc, simbolul ajungerii la guvernare a acelor forţe sociale care în trecut luptaseră de cîte ori avuseseră prilejul, şi prin toate mijloacele, împotriva puterii centrale.

Marii feudali nu erau de partea unei severe autorităţi centrale care să le restrîngă privilegiile şi să mobilizeze masele populare la lupta antiotomană. Ei se vedeau de aceea împinşi spre o politică de bună înţelegere cu stăpînii turci, pe socoteala acestor mase care, exploatate din ce în ce mai crunt, trebuiau să asigure atît propria îmbogăţire a feudalilor cît şi achitarea birului din ce în ce mai ridicat către Poartă.

Nu întîmplător, aşadar, transformarea marilor boieri Movileşti în familie domnitoare a avut loc tocmai în perioada în care începuse să se accentueze criza economică a ţării, criză ce avusese ca urmare sărăcirea micilor proprietari (răzeşi), legarea de glie a şerbilor.

Acestea sînt împrejurările majore, de ordin economic, social şi politic, care vor determina evoluţia statului moldovenesc, împrejurări ce se vor agrava şi mai mult în veacul al XVIII-lea, cunoscut sub numele de epocă a *fanarioţilor*.

Este uşor de înţeles că în asemenea condiţii istorice arta medievală moldovenească — păstrînd încă mult din vechea-i vigoare la începutul veacului al XVII-lea — nu a putut decît să alunece şi ea pe panta declinului. Sărăcirea economică a ţării a dus treptat la decăderea şcolilor moldoveneşti de arhitectură şi pictură — solicitate mai puţin ca înainte la creaţii de mare anvergură — la o pierdere treptată a legăturilor cu marile tradiţii constructive ale veacurilor anterioare, şi ca urmare, la o receptivitate din ce în ce mai sporită a mediului artistic moldovenesc la influenţele din afară. De aici caracterul în genere eclectic al artei din această perioadă, din care nu lipsesc totuşi monumente remarcabile, ca cele create în timpul domniei de strălucire a lui Vasile Lupu.

Dar declinul artei medievale moldoveneşti are şi o altă cauză. Destrămarea orînduirii feudale, încetinită de jugul otoman dar totuşi inevitabilă, creştea în ea germenii unei noi orînduiri

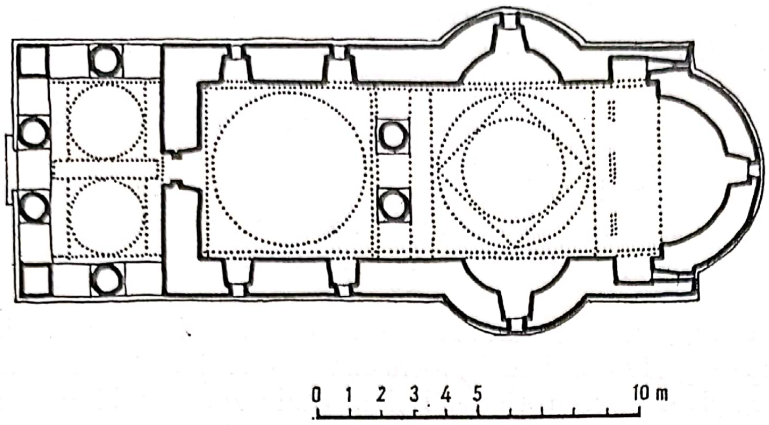
Scanned with OKEN Scanner

sociale: orînduirea burgheză. Schimbările lente dar certe care aveau loc în viața economică și comercială a țării, și în special a orașelor, generau schimbări corespunzătoare și în concepțiile oamenilor despre lume. Și astfel, estetica medievală, cu sintezele ei abstracte, bazate pe spiritualism și simbolism teocentric, începea a nu mai satisface gusturile unei societăți care — așa cum o dovedește arta cronicarilor, artă ce devine marele fenomen de creație al acestei perioade — se îndrepta treptat spre o viziune despre viață bazată pe antropocentrism și pe observarea directă a realității ca sursă a creației artistice.
Pictura bisericească din Moldova veacurilor XVII — XVIII oferă spectacolul unor tipare care devin din ce în ce mai puțin apte să exprime noul fond de viață. Acest nou fond de viață își caută un nou mod de expresie pe care începe a-l găsi în împrumuturi din arta Occidentului. Cînd în veacul al XVIII-lea aceste împrumuturi se vor înmulți, tinzînd să înlocuiască cu totul vechiul aparat de reprezentare, acel aparat va deveni inutil, și nu vor mai rămîne să-l practice decît meșteșugari învechiți și rutinieri.
Dar accelerarea acestui proces de acumulări pregătitoare a noului salt s-a produs tocmai în perioada în care, pierzînd din ce în ce mai mult din puterile de odinioară, imperiul otoman începuse a-și deslește strînsoarea de veacuri asupra țărilor române.
De aceea, începuturile artei moderne românești sînt concomitente cu începuturile emancipării politice a celor două principate.

Arhitectura

O dată cu sfîrșitul veacului al XVI-lea se încheie definitiv și epoca de glorie a statului feudal moldovenesc, marile frămîntări din primii ani ai veacului următor marcînd începutul unei perioade de decadență ce nu va face decît să se accentueze pe un răstimp de încă 200 de ani. Aservirea țării de către turci deschidea drum unor influențe culturale venite nu numai din imperiul otoman — din Balcani în special — ci și din Țara Românească. Încă înainte de 1600, legăturile mai strînse dintre țările surori, prezența unor domni de origine munteană pe tronul Moldovei, permiseseră arhitecturii muntenești, mai familiarizată cu formele practicate la sud de Dunăre și chiar în orientul stăpînit de turci, să exercite o destul de puternică înrîurire asupra arhitecturii moldovenești.
Unitatea de stil pe care o cunoscuseră în epoca anterioară monumentele religioase începe să se piardă, dar trebuie remarcat că, dacă influența orientală alimentează în general preocuparea crescîndă pentru ornamentație și tendințele manieriste pe care le denotă cele mai importante biserici moldovenești din prima jumătate a veacului al XVII-lea, elementele introduse sub înrîurirea muntenească în special vin uneori să satisfacă cerințe de echilibru arhitectonic sau de ordin utilitar, acționînd ca un factor ponderator.
Astfel, la biserica mînăstirii Galata, (fig. 165) înălțată, după cum s-a spus, în 1583 de voievodul de origine munteană Petru Șchiopul, apare pe pronaos, pentru prima oară în Moldova,

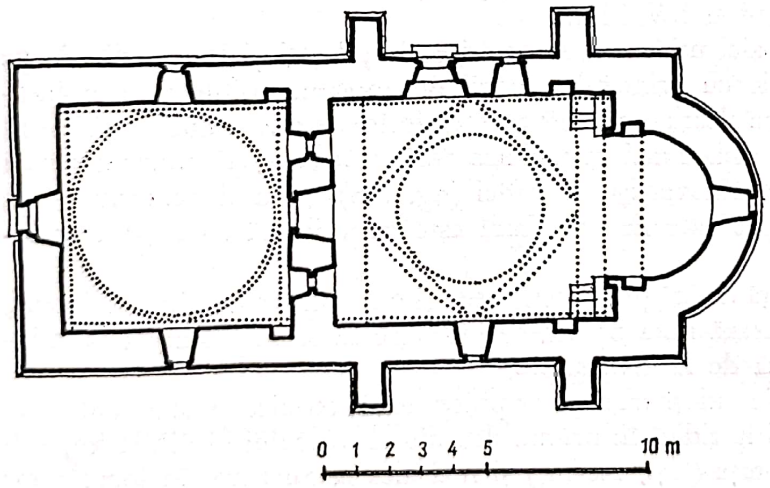
Scanned with OKEN Scanner



Iași. Biserica Aroneanu. Plan

o a doua turlă, menită să echilibreze înfățișarea clădirilor, uneori prea mult alungite în perioada precedentă. Tot aici peretele dintre camera mormintelor și naos este înlocuit prin trei arcade formate din arce sprijinite pe coloane, în vreme ce prin tăierea a cîte trei ferestre de fiecare absidă, interiorul primește mai multă lumină decît în trecut. Tot Țării Românești i se datorează plastica de detaliu — brîu median și două registre de arcade oarbe cu arhivolte adîncite — contaminată însă și de aspectul tradiționalelor ocnițe și firide pe care le va înlocui la multe din bisericile veacului al XVII-lea.

Atît în planul cît și în elevația Galatei, se pot ușor recunoaște elementele specific moldovenești: tipul triconc, dispoziția în lungime, camera mormintelor cu încăperea de deasupra, sistemul de arce etajate, bazele stelate suprapuse ale turlelor, contraforții. Felul însă în care meșterii lui Petru Șchiopul înțeleg să facă uz de ele confirmă existența unui nou spirit con-



Suceava. Biserica Zamca. Plan

Scanned with OKEN Scanner

structiv: supralărgirea se aplică pridvorului închis, formula clasică a bolților moldovenești se complică prin adaptarea unor trompe de colț în pronaos, și prin suprapunerea unui al treilea rînd de arce mici — patru în pronaos și opt în naos — peste cele piezișe. Diametrul tamburelor se reduce încă prin aceste procedee și, pe triplele lor baze, firavele turle sînt în vădită disproporție cu corpul puternic și înalt al clădirii (fig. 165).

Dar fenomenul care reflectă mai puternic aici, la Galata, strîngerea legăturilor nu numai cu Țara Românească, ci cu întreaga lume balcanică, îl constituie adoptarea materialului și a procedeului de construcție — de veche tradiție bizantină — al pietrei cioplite, alternate cu șiruri de cărămizi.

În 1594, la biserica mănăstirii Aroneanu, (fig. 166) zidită în «țarina Iașilor» de Aron Vodă Tiranul, aliatul lui Mihai Viteazul, apare pridvorul deschis, asemănător celui din Țara Românească, dar păstrînd în stîlpii prismatici de la colțuri și amintirea pridvorului moldovenesc din timpul lui Petru Rareș. Tot aici, la Aroneanu, reapare decorul exterior ceramic, acum însă altfel dispus decît în epoca lui Ștefan cel Mare și alcătuit, pe lîngă discuri, din steluțe și un motiv floral. Acest decor era îmbinat cu o zugrăveală geometrică, și ea de mai veche tradiție, dar cu motive în parte noi. Brîul exterior, foarte simplu — un ciubuc gros — e plasat mai sus decît la Galata, în dreptul nașterii bolților.

Un brîu de piatră mai complicat, format dintr-un triplu tor răsucit din loc în loc, încinge la jumătatea fațadelor deosebit de înalte și biserica mare a mînăstirii Dragomirna, (fig. 167) ctitorie a mitropolitului artist Anastasie Crimca (ante 1609).

Această biserică aparține tipului moldovenesc de sinteză, desăvîrșit în secolul al XVI-lea la Slatina, dar căruia i se aduc acum unele remanieri, dintre care cea mai însemnată constă în modificarea aspectului rezalitelor care marchează la exterior concavitățile absidelor laterale: îngustate mult și ridicate pînă la cornișă, ele sînt tratate ca niște pilaștri sui generis, reluați ritmic și în alte puncte ale fațadelor.

Pornind de la Dragomirna, simplificate și utilizate ulterior în mai multe variante, decroșurile exterioare dreptunghiulare ale absidelor laterale vor constitui elementul cel mai caracteristic al bisericilor moldovenești din veacul al XVII-lea.

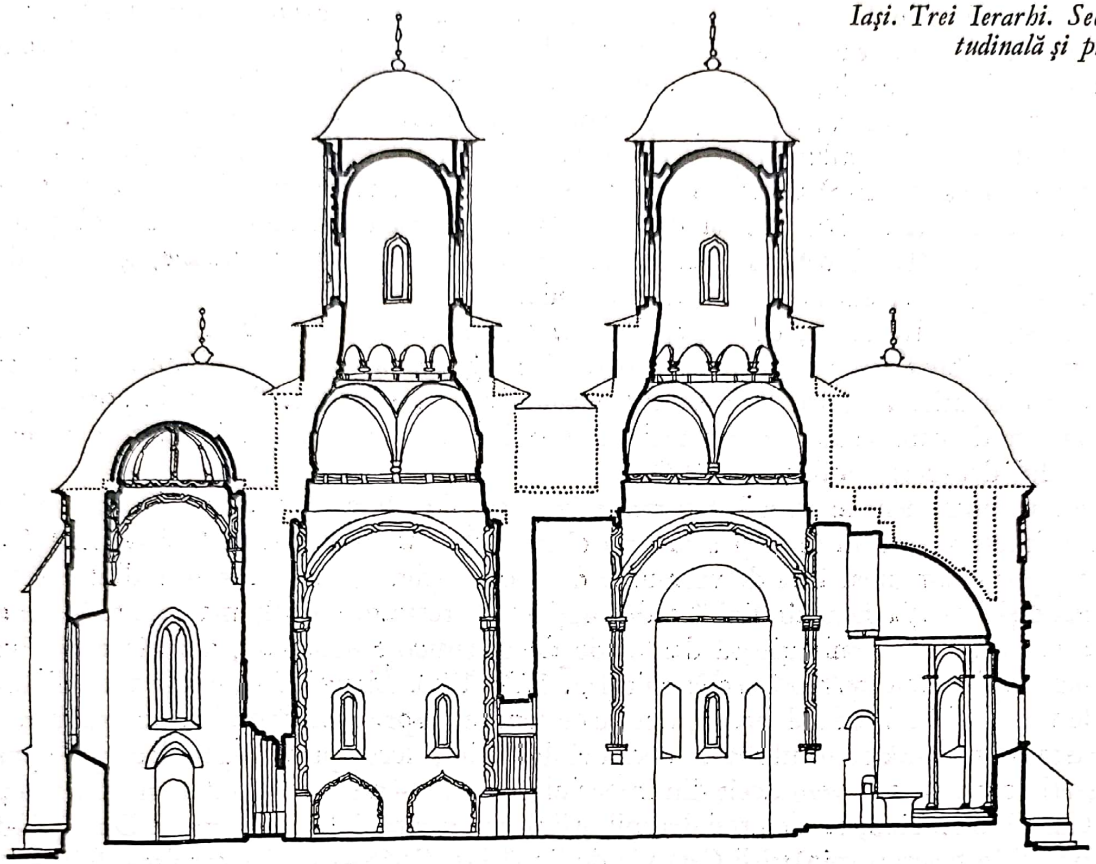
Motivul ornamental al brîului este aici utilizat și în interior, la pilaștri și la torurile de pe intradosurile arcelor. În contradicție cu principiile epocii de apogeu, bolțile tuturor încăperilor sînt fragmentate de nervuri, ce alcătuiesc o rețea pe semicalota pridvorului și subliniază în pronaos și naos (fig. 170) formele stelate,mai complicate decît în trecut, aduse acum pentru întîia oară și în sistemul de arce moldovenești al turlei (fig. 168). Nou și neobișnuit este decorul exterior al turlei, (fig. 169) pe care fiecare piatră este împodobită cu motive sculptate, de origine orientală.

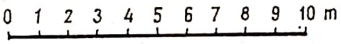
Atît silueta acestui edificiu, îngust față de înălțimea nefirească și cu pridvor de plan poligonal, cît și decorația sa sculptată, accentuează nota barocă ce începuse să se facă simțită în arhitectura bisericilor moldovenești încă de la Galata.

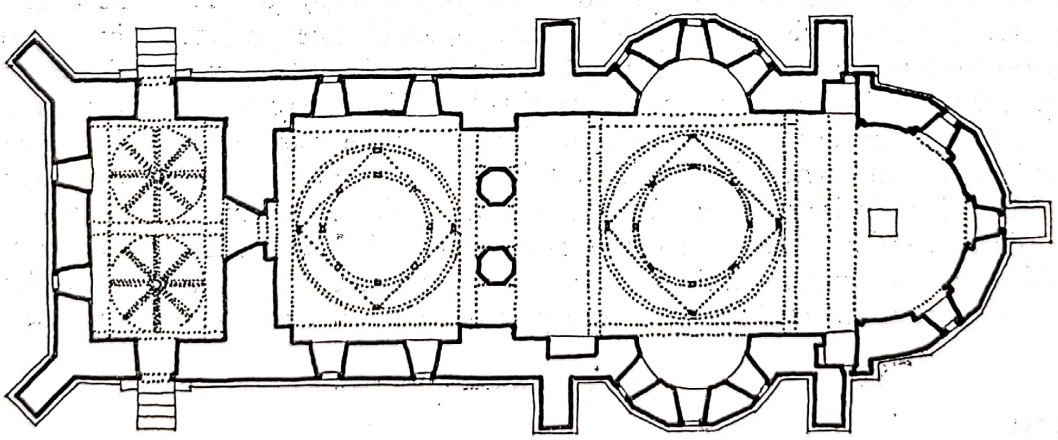
Un fenomen interesant îl constituie adoptarea principiilor arhitectonice moldovenești la bisericile pe care coloniile armenești le ridică în primul deceniu al veacului al XVII-lea, sub oblăduirea Movileștilor, în cîteva orașe (Iași, Neamț) și mai ales la Suceava, în locul celor

Scanned with OKEN Scanner

Iaşi. Trei Ierarhi. Secţiune longitudinală şi plan.







Scanned with OKEN Scanner

distruse în 1551, de Ilie Rareş. Aceste lăcaşuri, pentru care un exemplu caracteristic este biserica mănăstirii Zamca de lîngă Suceava, reşedinţă a mitropolitului armean, au planuri dreptunghiulare, foarte simple, şi sînt alcătuite dintr-un pronaos boltit în calotă şi dintr-un naos cu turlă pe arce moldoveneşti etajate, încheiat spre răsărit cu o largă absidă (p. 105). Ele se încadrează aşadar tipului «mixt» cu turlă, în varianta creată la Zăhăreşti în veacul anterior [1], unele (Iaşi, Roman) avînd chiar turla susţinută pe trei rînduri de arce suprapuse, ca la ctitoria lui Nicoară Hîra dar şi ca la Galata. Plastica de detaliu este cea obişnuită vremii, ceva mai simplă, după cum simple şi lipsite de avînt sînt volumele, greoaie din cauza mai marii lărgimi a clădirilor şi a turlelor scunde.

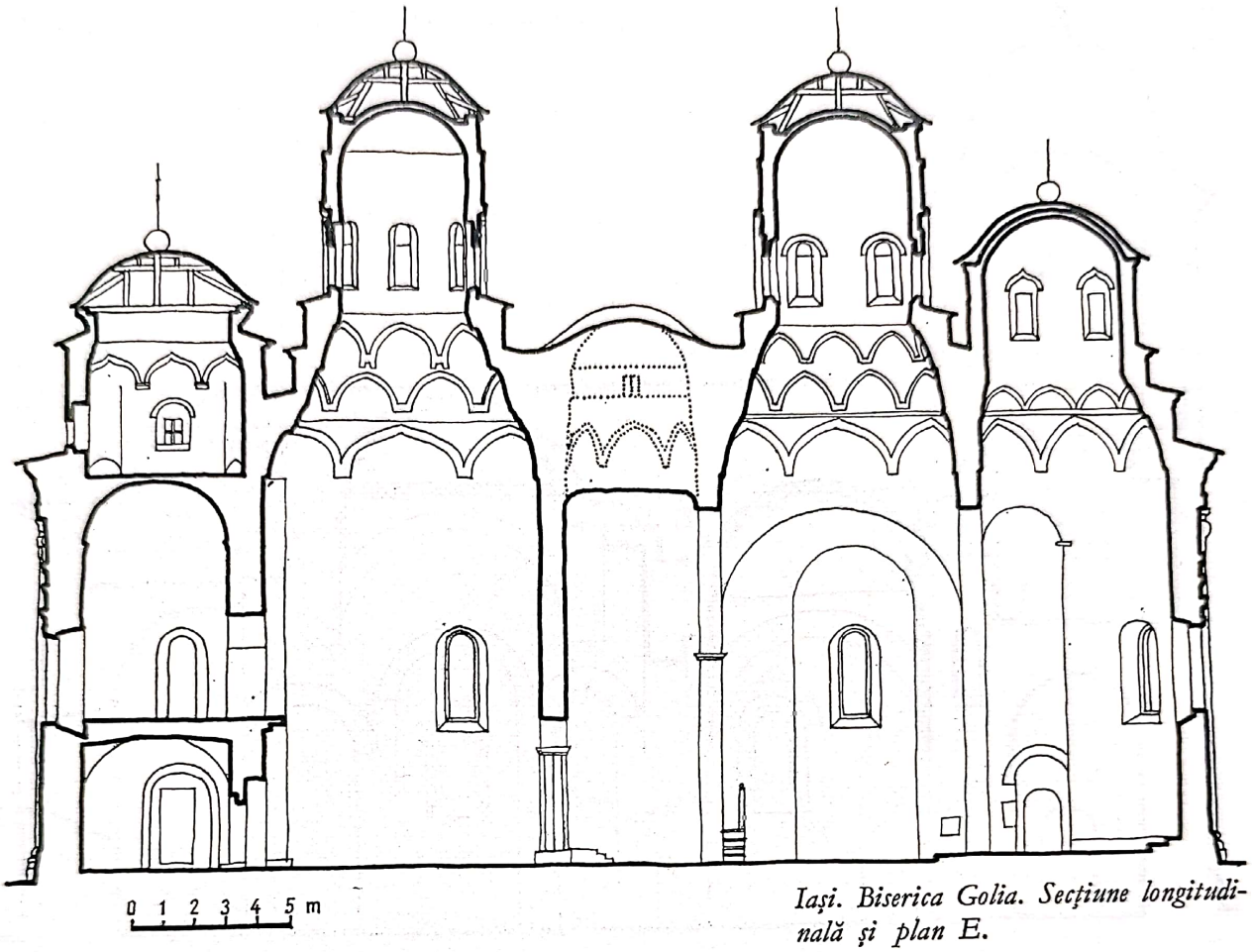
Tendinţei baroce de diversitate, de somptuozitate şi, în general, de frîngere a echilibrelor stabilite, îi vor fi tributare şi principalele construcţii religioase ale lui Vasile Lupu. Impulsul pe care l-a dat creaţiei artistice domnia lui Vasile Lupu (1634—1653) este important, cu toată nota factice de care se resimte strălucirea acestei domnii, în măsura în care se proiectează pe fondul decăderii politice a ţării.

Cel mai celebru monument al epocii, biserica mînăstirii Trei Ierarhi, înălţată de voievod la Iaşi, în 1639, interpretează în plan şi structură elementele cunoscute de la Galata, însă frumoasele ei proporţii amintesc încă de vremurile de apogeu (fig. 171). Contrastul dintre echilibrul formelor şi bogăţia nemaiîntîlnită a decoraţiei se resimte cu atît mai mult: întreaga clădire este acoperită cu o minuţioasă dantelărie de ornamente sculptate, ale căror motive, dispuse în benzi orizontale, variază necontenit (fig. 172—174). Întrecînd cu mult posibilităţile obişnuite ale vremii şi în dezacord prea puternic cu tendinţa spre echilibru, la care arhitectura moldovenească nu renunţă cu totul nici în epoca ei de declin, acest prea bogat decor — operă a unor meşteri ce nu puteau veni decît din imperiul otoman — nu va fi imitat în construcţii ulterioare. Chiar atunci cînd, cam cu trei decenii mai tîrziu, meşterii lui Gheorghe Duca Vodă copiază întocmai în biserica mînăstirii Cetăţuia de lîngă Iaşi (1668—1672) alcătuirea faimoasei ctitorii a lui Vasile Lupu, ei revin la vechile ocniţe şi nu se gîndesc să copieze şi fastuoasa podoabă a modelului.

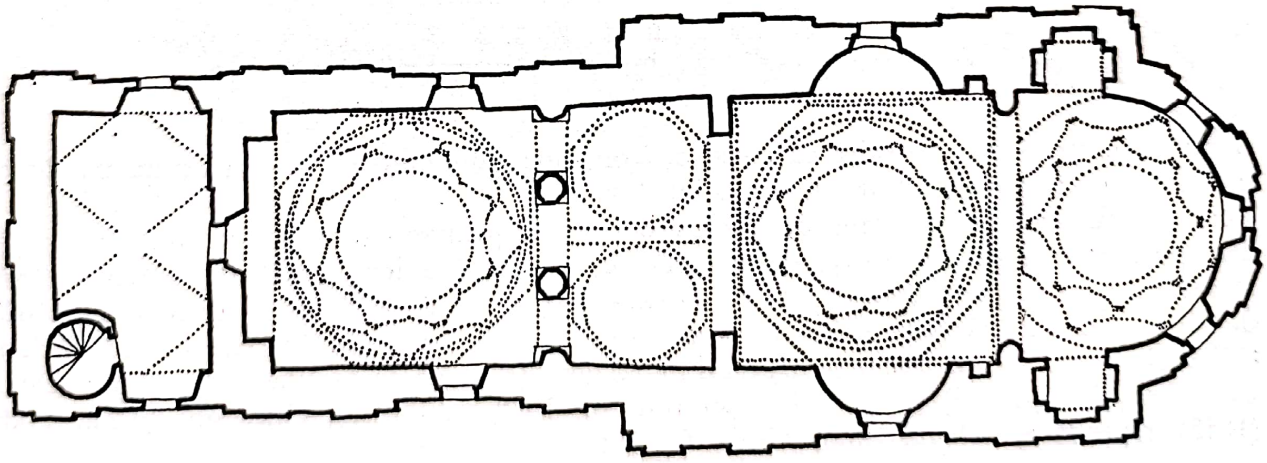
Diversificarea arhitecturii moldoveneşti devine evidentă cu celălalt monument important al lui Vasile Lupu, biserica mînăstirii Golia, tot din Iaşi (1650—1660) (fig. 176). De mari dimensiuni, această biserică aparţine şi ea tipului amintit, cu abside laterale scobite în grosimea zidurilor, dar rezalitele pe care acestea le formează la exterior se întind pe mai toată lungimea naosului. Anumite neregularităţi ale planului, tocmai la locul de îngroşare a pereţilor, cu care au fost puse în legătură unele curiozităţi ale picturii, au dat chiar naştere ipotezei că actuala construcţie ar îngloba mai vechea biserică ridicată aici de boierul Golia, care i-a dat numele. Oricum, boltirea celor cinci turle — e adevărat refăcute mult mai tîrziu — aplică peste tot acelaşi sistem de arce etajate, în a căror complicaţie se simte influenţa rusească, iar decorul exterior nu diferă de la o parte la alta. Pe faţadele în întregime din piatră făţuită, acest decor introduce o serie de elemente clasicizante — de aspect mai curînd baroc — pilaştri cu baze şi

[1] Vezi vol. I, p. 344.

Scanned with OKEN Scanner

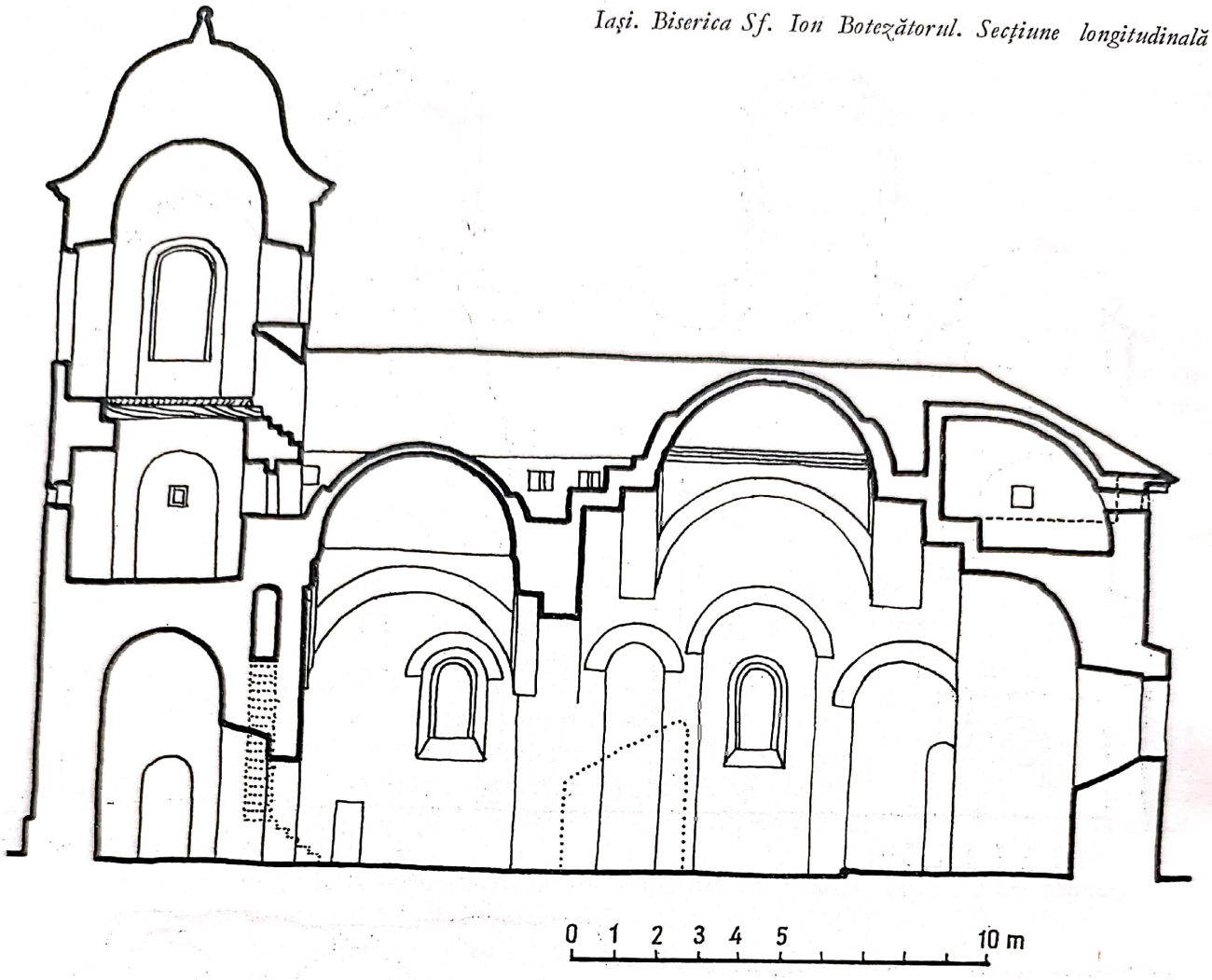


Iaşi. Biserica Golia. Secţiune longitudinală şi plan E.



Scanned with OKEN Scanner

Iași. Biserica Sf. Ion Botezătorul. Secțiune longitudinală



capiteluri caracteristice, cornișe cu console, frontoane triunghiulare etc., venite poate direct din Italia, dar mai probabil prin intermediul Poloniei.

Toate monumentele prezentate aici se vor bucura de prestigiu în ochii contemporanilor și urmașilor, care le vor lua adesea drept model în construcțiile lor. Astfel, de la Dragomirna se inspiră constructorii mînăstirii Solca (1612—1620) și cei de la Bîrnova, (începută la 1629 de Miron Vodă Barnovschi și terminată de Istratie Dabija voievod). Biserica mînăstirii Secu (1602) și cea din Iţcanii Vechi au aspectul muntenesc transmis de Galata și Aroneanu. După cum Cetățuia (fig. 175) copiază Trei Ierarhii (p. 107), Cașinul lui Gheorghe Ștefan Vodă (1655) reproduce, schematizînd, Golia (p. 109).

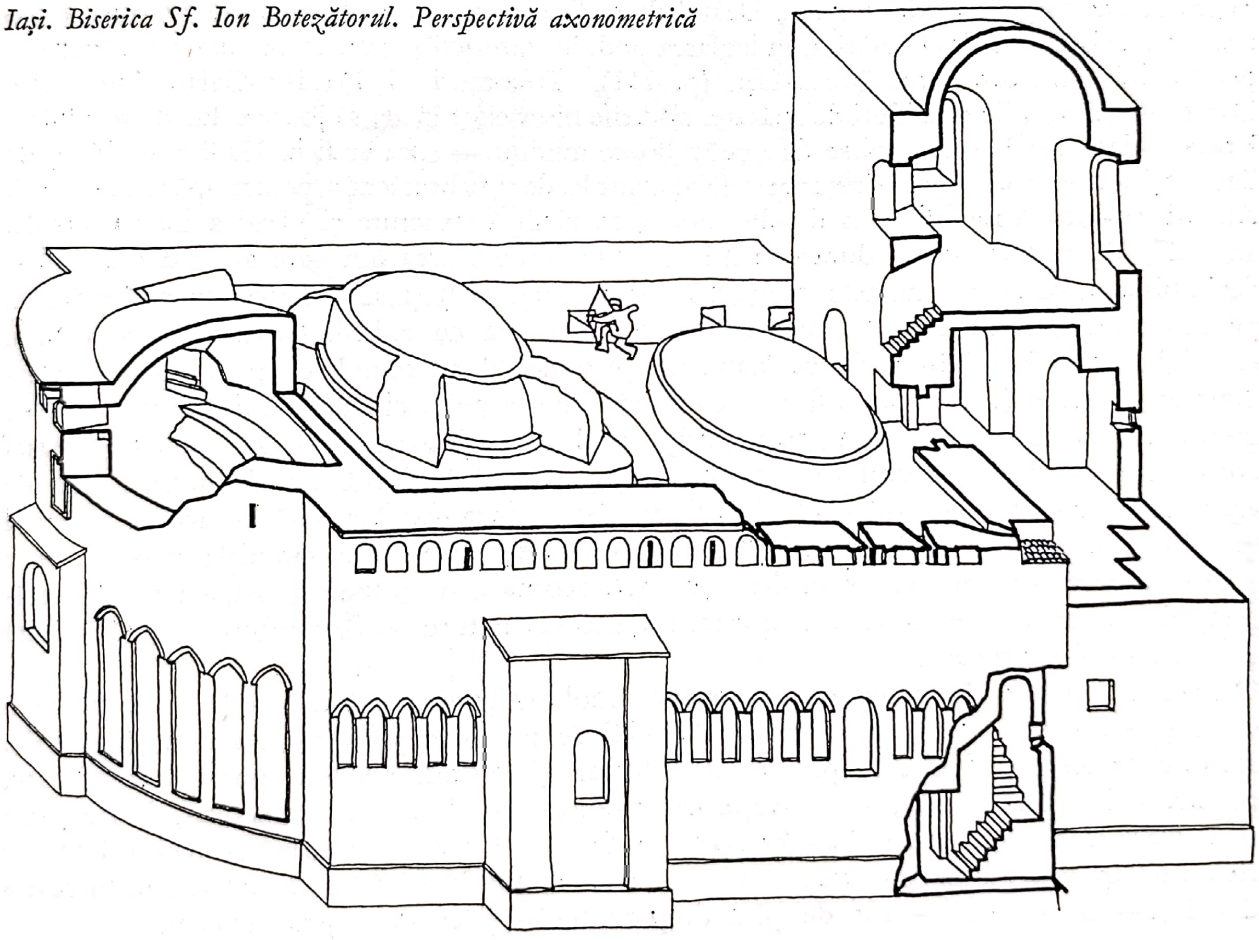
Scanned with OKEN Scanner

Pe lîngă aceste monumente mai importante, o sumă de biserici modeste de tip triconc la sate, dar şi la oraşe, continuă să aplice, în forme simplificate şi din ce în ce mai stîngace, pînă în pragul veacului al XIX-lea, vechile principii constructive moldoveneşti. Ele sînt însă tencuite şi văruite la exterior, formă nepretenţioasă de decor în care trebuie să vedem o manifestare a spiritului popular.

Chenarele uşilor şi ale ferestrelor mai au în multe cazuri baghete încrucişate, dar sensul formelor gotice s-a pierdut. În locul evazării, multiplicarea baghetelor pe suprafeţe plate, în acelaşi plan cu zidul (fig. 172), trădează o concepţie ornamentală de tip oriental, care va duce cu timpul la înlocuirea elementelor tradiţionale prin motive vegetale sau chiar, în unele cazuri, geometrice, de origine populară (ca la Rădeana).

Un element nou, mai important, şi care constituie o caracteristică a arhitecturii religioase moldoveneşti din veacul al XVII-lea, este turnul-clopotniţă ce se ridică pe pridvorul celor mai

Iaşi. Biserica Sf. Ion Botezătorul. Perspectivă axonometrică



Scanned with OKEN Scanner

multe dintre bisericile vremii (de obicei pe al celor derivate din tipul mixt, cu sau fără turlă). Masiv și mai curînd lipsit de eleganță, acest turn face corp comun cu pridvorul, peste care se ridică, în general, două etaje: primul cuprinde o încăpere joasă — tainița — de acces dificil și slab luminată prin cîteva ferestruici — mai mult metereze — iar al doilea, camera clopotelor, înaltă, uneori boltită și cu mari deschideri de sunet (p. 100).

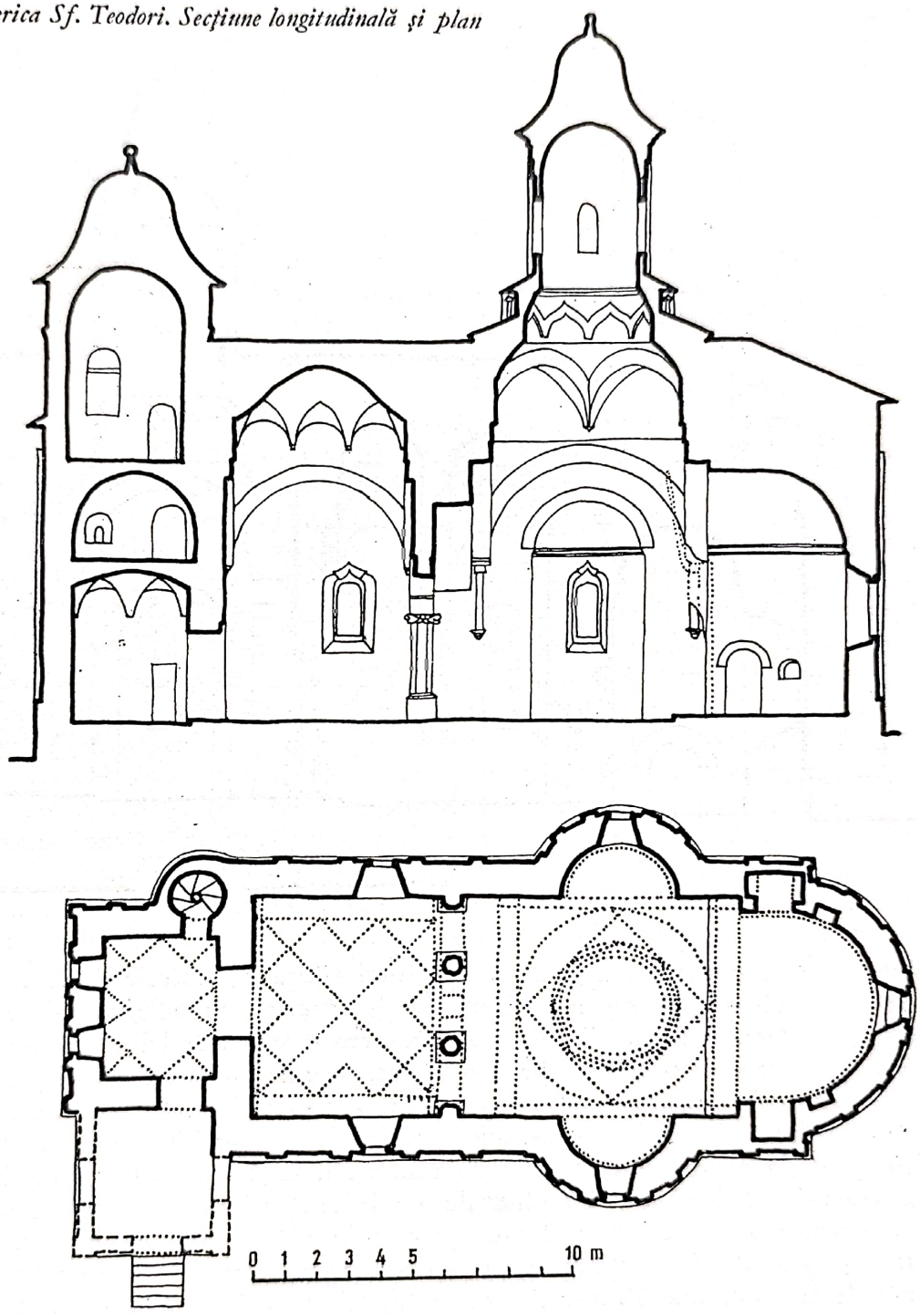
Încăperea de la primul etaj — care poate să lipsească în unele cazuri — constituie, acolo unde există, o veșmîntărie-tezaur. Ea prelua funcțiile pe care le avusese în veacul al XVI-lea încăperea situată deasupra camerei mormintelor la unele biserici mînăstirești (Homor, Moldovița, Sucevița), avînd însă, de data aceasta, un caracter net de ascunzătoare, de cameră secretă.

Dar în afara bisericilor de tip triconc tradițional (Burdujeni, Agapia, Bogdana, Hlincea, Sf. Onufrie-Siret), și ale acelora cu turn-clopotniță pe pridvor, fie în axul longitudinal (sf. Nicolae-Suceava, Nicorița-Iași, Vovidenia-Iași) fie lateral (Buciulești, Șerbești, Hangu, Bozieni-Roman), mai există în veacul al XVII-lea o categorie de biserici care, fără să se deosebească substanțial de celelalte, conțin un element necunoscut perioadelor trecute: bisericile cu dispozitive de apărare. Destul de rudimentare, aceste dispozitive constau, acolo unde nu exista o incintă întărită, în izolarea podului bisericii și practicarea unor metereze în pereții lui (sf. Ioan Botezătorul-Iași, (p. 111), Toporăuți și Precista-Galați (fig. 179). Dar și la mînăstirile cu ziduri de apărare, clădirile bisericilor încep să joace rolul de «reduit». Uneori adaptarea la acest rol se face cu mijloace minime — cum ar fi la Hadîmbu (1659) de lîngă Iași, adăugarea unei cămăruțe speciale pe console, de tip «bretèche», pentru apărarea intrării. Alteori ea duce la modificări mai substanțiale, ce vizează structura și plastica monumentală. În 1627, Miron Barnovschi dura «în dricul Iașilor» mînăstirea din care azi n-a mai rămas decît biserica ce poartă numele voievodului ctitor (fig. 180) și singuraticul turn-clopotniță, pe sub care se făcea altădată intrarea în curtea încinsă cu ziduri. Deasupra pridvorului, la origine deschis, al bisericii, se înalță un turn destul de scund, de plan patrat, format dintr-un singur etaj. El ar putea fi ușor confundat cu obișnuita clopotniță, dacă lipsa marilor goluri pentru sunet nu l-ar asemăna mai curînd cu o greoaie turlă. În realitate, această construcție are numai rostul de ascunzătoare și ultim refugiu. Un mai puternic turn de apărare ne întîmpină pe pridvorul bisericii mînăstirii Bîrnova, începută de același voievod (p. 114). Ca și cel de la biserica Barnovschi, el nu servește de clopotniță; masivele sale ziduri îmbracă o tainiță-tezaur și, deasupra, sub acoperiș, o încăpere joasă, cu pereții străpunși de numeroase metereze. Ca mai peste tot, accesul în turn se face printr-o scară strîmtă ce pornește din pronaos.

O clădire singulară în panorama arhitecturii moldovenești este aceea a bisericii sf. Sava din Iași, construcție mai veche, rezidită în 1625 de un mare postelnic, Ienache, (fig. 181). Ea este de un plan foarte simplu, dreptunghiular, și impresia ciudată, puțin neliniștitoare, pe care o lasă privitorului, se datorește celor două turle de aspect musulman, foarte joase și de mare diametru, nemaintîlnite pe aceste meleaguri. Dacă nu seamănă cu nici o altă biserică și nu are urmași, sf. Sava are în schimb o rudă destul de apropiată în «feredeul turcesc» din Iași — azi dispărut — tot de plan dreptunghiular și cu două joase cupole.

Scanned with OKEN Scanner

Iași. Biserica Sf. Teodori. Secțiune longitudinală și plan



Scanned with OKEN Scanner

Bîrnova. Biserica. Secțiune longitudinală

Puternicul turn-clopotniță de la sf. Sava, deși primul dintre cele dispuse în sec. al XVII-lea pe partea dinspre apus a fațadei sudice, diferă și el, cu înfățișarea-i sumbră de fortăreață, de tipul obișnuit al vremii. Adăugat după terminarea bisericii, el conține, în afară de parterul-pridvor și de vastul lăcaș al clopotelor, o sumedenie de încăperi și colțuri tăinuite.

Dar principala modalitate de a face față condițiilor de nesiguranță acută care determinaseră întărirea unor biserici o constituie fortificarea sistematică a mînăstirilor, paralel și prin compensație cu distrugerea cetăților Moldovei, inițiată de turci încă din a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Începînd de pe la sfîrșitul aceluiași veac, domnii vor avea grijă să-și ridice mînăstiri în jurul sau chiar în interiorul capitalei, ceea ce va dota cu timpul Iașii și zona din imediata apropiere cu o adevărată rețea de incinte fortificate. După zidurile de la Aroneanu, Bîrnova, Barnovschi, Sf. Sava, Trei Ierarhi, Golia (fig. 176), Hlincea,

Scanned with OKEN Scanner

Cetățuia (fig. 175), și-au căutat adăpost pentru ei, familiile și bunurile lor, nu numai domnii, boierimea și clerul, ci și o mare parte a unei populații învățate de nevoie să-și organizeze singură apărarea împotriva nenumăratelor primejdii iscate de războaie și de atacurile bandelor prădalnice. Aceeași importantă funcție în viața încercatei societăți moldovenești au împlinit-o mînăstirile întărite din restul țării, dintre care citățm pe cele ale căror biserici au fost descrise sau amintite mai înainte: Sucevița (fig. 182), Dragomirna (fig. 176), Solca, Secu, Caşin.

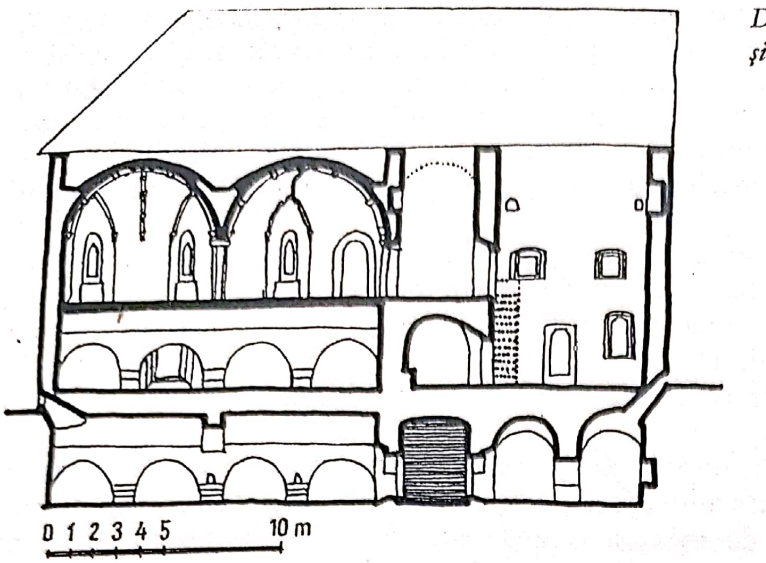
Tipul acestor ansambluri monastice rămîne cel cunoscut din perioada precedentă [1]. Patrulaterul zidurilor din piatră cu metereze, drumuri de strajă, de obicei turnuri la colțuri și, în orice caz, un turn de intrare, cuprinde în interior biserica și, alipite laturilor, clădirile de recepție, de locuit și gospodărești. Dintre acestea din urmă, interesante sînt în special bucătăriile — cuhniile — cu marile lor coșuri de aerisire, boltite uneori pe sistemul moldovenesc de arce etajate.

Integrată corpului de chilii, grupată împreună cu « casele egumenești », sau constituind, numai cu propriile anexe, volume construite aparte, cea mai însemnată încăpere a ansamblurilor monastice este trapeza — sala de masă a călugărilor. Ea este succesoarea sălilor de recepție din cetățile și curțile moldovenești, ale căror planuri și structuri le preia, conservîndu-le în forme simplificate și mai stîngace pînă tîrziu în a doua jumătate a veacului al XVII-lea. Dintre trapezele păstrate, cele de la Dragomirna (p. 116), Trei Ierarhi și Cetățuia (p. 121) utilizează încă bolți ogivale pe nervuri, susținute de stîlpi din piatră. Aspectul monumental, tehnica de construcție și plastica de detaliu a acestor săli sugestive și pline de vechi ecouri în conservatismul lor anacronic, ne ajută să ne facem o idee despre arhitectura civilă de recepție — complet dispărută — a epocii anterioare.

În veacul al XVIII-lea arhitectura religioasă moldovenească nu va mai fi capabilă de nici o tentativă de creare a unor forme noi, care s-o salveze de pe drumul decadenței. Cu toate că cele mai răsărite dintre ele își vor înnoi decorul exterior, bisericile moldovenești nu-și vor modifica linia arhitectonică pînă tîrziu, cînd influența neoclasică va anunța apusul vechii concepții asupra artei construcției. Pînă atunci, modestele ctitorii ale vremii continuă să primească pe pridvor cunoscutul turn-clopotniță, ce le creează o notă caracteristică. Așa la bisericile ieșene sf. Dumitru-Balș, Sf. Ilie — unde acesta este, în mod excepțional, cilindric și nu prismatic, Sfinții Teodori (p. 113), Curelari (fig. 186) ș.a.

În prima jumătate a veacului, o ultimă înrîurire venită din Țara Românească aduce pe fațadele unora dintre bisericile moldovenești arcade în acoladă și medalioane săpate în tencuială (Fîstîci-Vaslui, Sf. Ilie-Iași etc.). Moștenite de la Golia, foarte liber interpretate și contaminate cu motive otomane aparținînd așa-zisului baroc și rococo constantinopolitan, elementele de decor baroc și clasic pe care le întîlnim mai ales în a doua jumătate a veacului (bisericile Sfinții Teodori, Sf. Gheorghe — Talpalari, toate din Iași) se întîlnesc, înspre 1800, cu alte elemente clasice, mult mai nete și mai puternice, venite prin intermediul Rusiei și al Poloniei și vestitoare ale unui fel cu totul nou de a concepe arhitectura. Sub modenatura și decorul clasic al bisericilor ridicate în primele decenii ale veacului al XIX-lea, se regăsesc însă adesea tradiționalele bolți moldovenești și absidele adîncite în

Scanned with OKEN Scanner

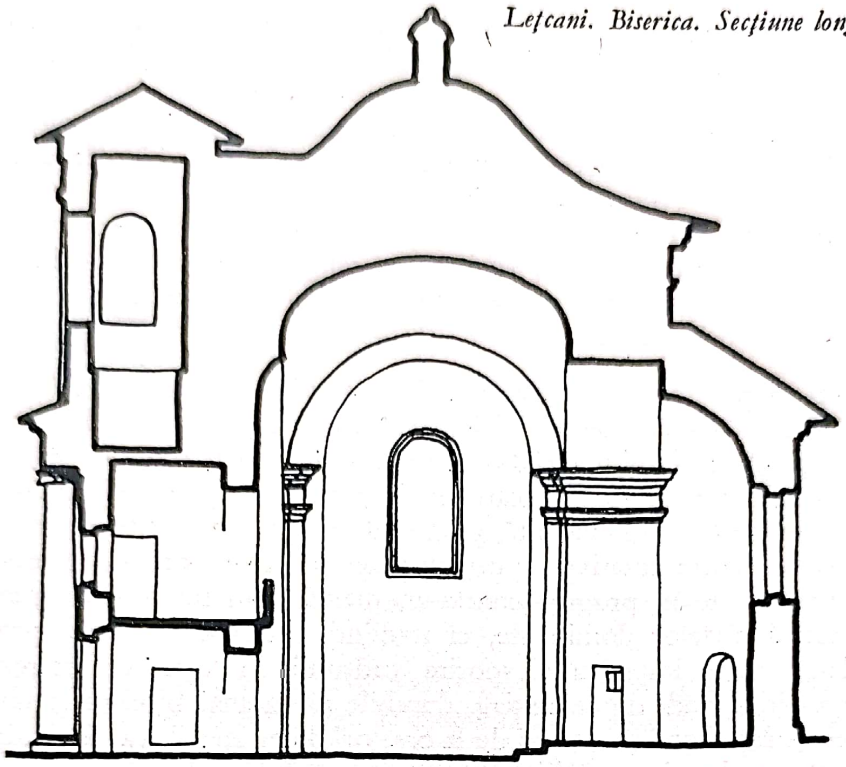


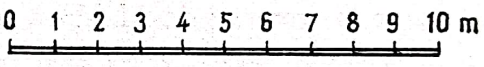
Dragomirna. Trapeza. Secțiune longitudinală și plan

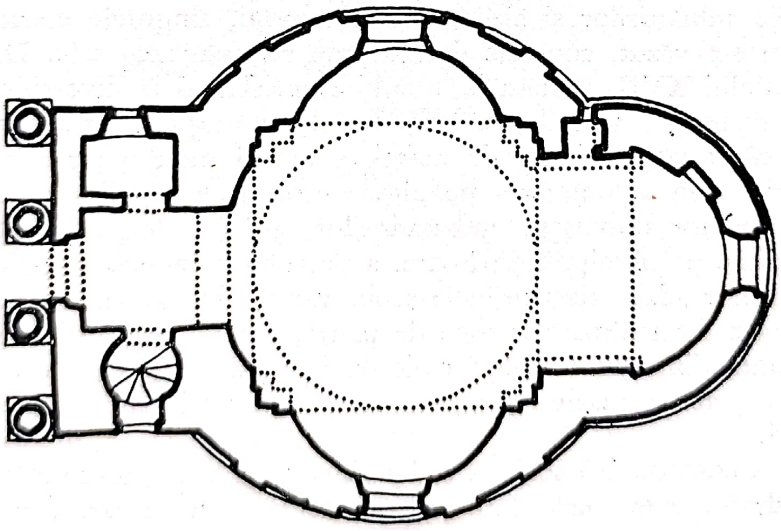
zidurile laterale (biserica Sf. Gheorghe din mînăstirea Neamț, 1796, refăcută în 1826 (p. 119), Văratec, 1808, Ocea, 1838), precum și dispoziția în lungime a planului și a sistemului de cupole (bisericile Ruset-Botoșani, 1825, Frumoasa-Iași, 1836) (fig. 188 și p. 119). Puternic înrădăcinată, manifestîndu-și parcă refuzul de a dispare, concepția arhitectonică specific moldovenească încearcă chiar să contopească într-o nouă sinteză tipurile longitudinale uzitate cu un tip central, de plan circular, introdus de influența neoclasică. Acesta din urmă este ilustrat de bisericile « rotunde » de la Lețcani (probabil către 1800) (fig. 189 și p. 117) și Ruginoasa (1833), (fig. 190) dar la biserica Sf. Haralambie din Iași (între 1797 și 1804)

° Vezi vol. I, p. 337—338.

Leţcani. Biserica. Secţiune longitudinală şi plan





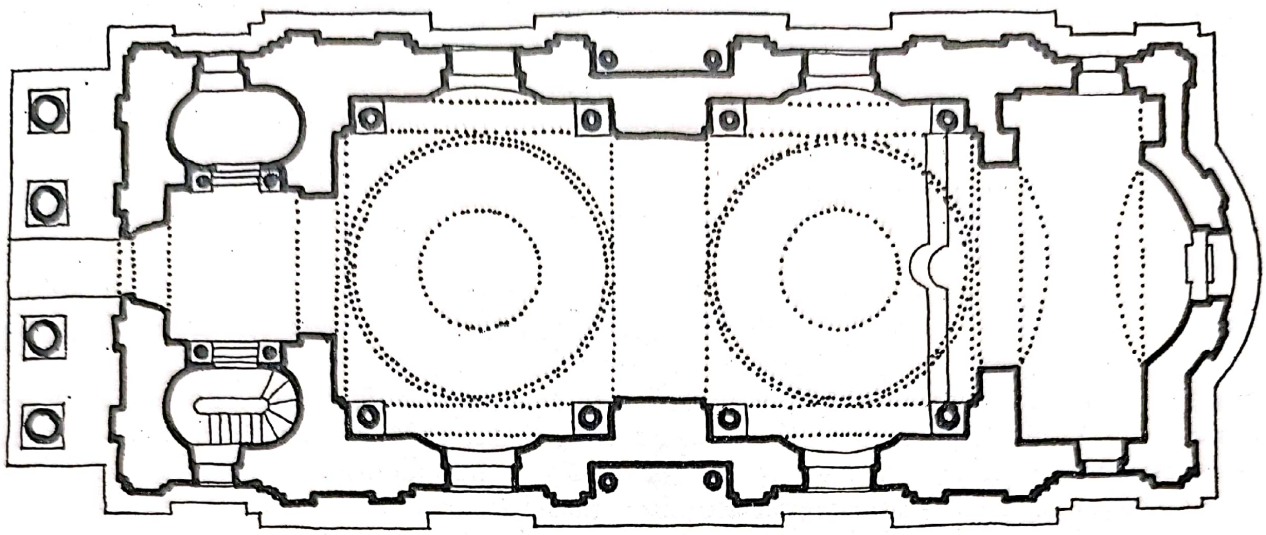


Scanned with OKEN Scanner

planul naosului devine oval, iar pronaosul și altarul dezvoltă clădirea pe axul longitudinal, tendința de alungire fiind subliniată de cele trei turle așezate la șir (fig. 188). Într-o mai îndrăzneață tentativă de îmbinare a celor două tipuri, forme interioare circulare — plan și boltire — grupînd compoziția spațială sub cupola centrală, sînt încadrate în volume longitudinale, cu ziduri exterioare laterale drepte, întru nimic deosebite de cele mai obișnuite biserici ale vremii (Buna Vestire-Iași, 1808).
Elementele ce intrau în sinteză erau însă modeste sau perimate, iar întregul proces cadu Cuc. propriul repertoriu de forme secătuit, arhitectura religioasă avea să fie împinsă de spiritul laic al vremurilor moderne către zone periferice, cedînd locul pe care îl deținuse în trecut cu atîta cinste, arhitecturii civile.

Declinul constatat în construcția bisericească după sfîrșitul veacului al XVI-lea nu se regăsește întocmai în domeniul arhitecturii laice. Dimpotrivă, deși dezvoltată pe fondul aceleiași decadențe generale a statului moldovenesc și al stagnării economice știute, arhitectura civilă pornește pe o linie ascendentă care, mai greu de urmărit la începutul perioadei de care ne ocupăm, devine tot mai evidentă, pînă la dominarea covîrșitoare în secolul al XIX-lea a unei arhitecturi reprezentative cu caracter esențialmente profan. Aceasta se datorește în principal spiritului laic în progres continuu, manifest în schimbarea întregului mod de viață — nu numai al claselor dominante, ci iradiind puternic în lumea tîrgurilor —, care duce la acordarea unei importanțe sporite cadrului în care se petrece aceasta. De aici impulsul nou de a clădi din materiale durabile nu numai biserica și curțile domnului, ca pînă acum, dar și reședințele boierești de la oraș ori de pe moșii, ca și clădirile din «inima tîrgurilor», pînă la modestele prăvălii.
Din descrierile călătorilor în trecere prin Moldova în cursul veacului al XVI-lea reiese că în toate orașele țării, inclusiv Iașul, casele locuitorilor erau numai din lemn; din masa scundă a acestor construcții, cu acoperișuri de șindrilă sau stuf, se desprindeau siluetele bisericilor, incintele mînăstirilor și ale curților domnești, singurele construite din zidărie. La țară, după cum s-a văzut, conacele de zid erau de asemenea rare. Dar, începînd cu a treia decadă a secolului XVII, asistăm la înmulțirea masivă și la diversificarea programelor construcțiilor din materiale durabile, la orașe ca și pe moșii. Cu tot caracterul de sat cu grădini pe care-l păstrează cartierele de margine, orașul moldovenesc începe să capete o configurație proprie, prin aglomerarea pe ulițele centrale a reședințelor boierești, a conacelor destinate oaspeților domnești, ambasadorilor, a hanurilor, a caselor negustorilor și meșteșugarilor, așezate pe pivnițe încăpătoare, a prăvăliilor înghesuite pe parcelele centrelor comerciale, a clădirilor adăpostind primele școli, vama, tarapanaua, a feredeelor. La țară se ridică sau se refac fermecătoare conace de piatră, înconjurate de importante construcții gospodărești și incinte, dintre care unele fortificate. În sfîrșit, la răscrucile drumurilor comerciale mai importante, apare, masivă și protectoare, construcția atît de caracteristică a rateșelor moldovenești.
Din toată activitatea constructivă schițată aici a ajuns pînă la noi un număr extrem de redus de monumente, dintre care unele într-o stare de conservare care face ca studiul lor să

Scanned with OKEN Scanner

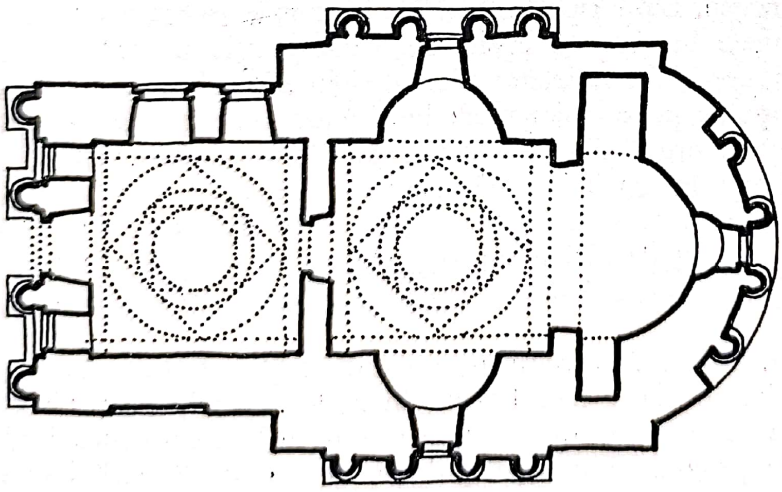


Iași. Biserica Frumoasa. Plan

0 1 2 3 4 5 10 15 m

intre în competența arheologului. Cu atît mai necesar devine efortul imaginației, ca și acela de a asambla datele disparate furnizate de însemnările călătorilor străini și cronicarilor, cu rarele imagini din stampe și fotografii vechi.

Stilistic, arhitectura civilă a secolului al XVII-lea e mai dificil de încadrat în eclectismul constatat la edificiile religioase, care pendulează între repetarea formulelor tradiționale,



Neamț. Biserica Sf. Gheorghe. Plan

Scanned with OKEN Scanner

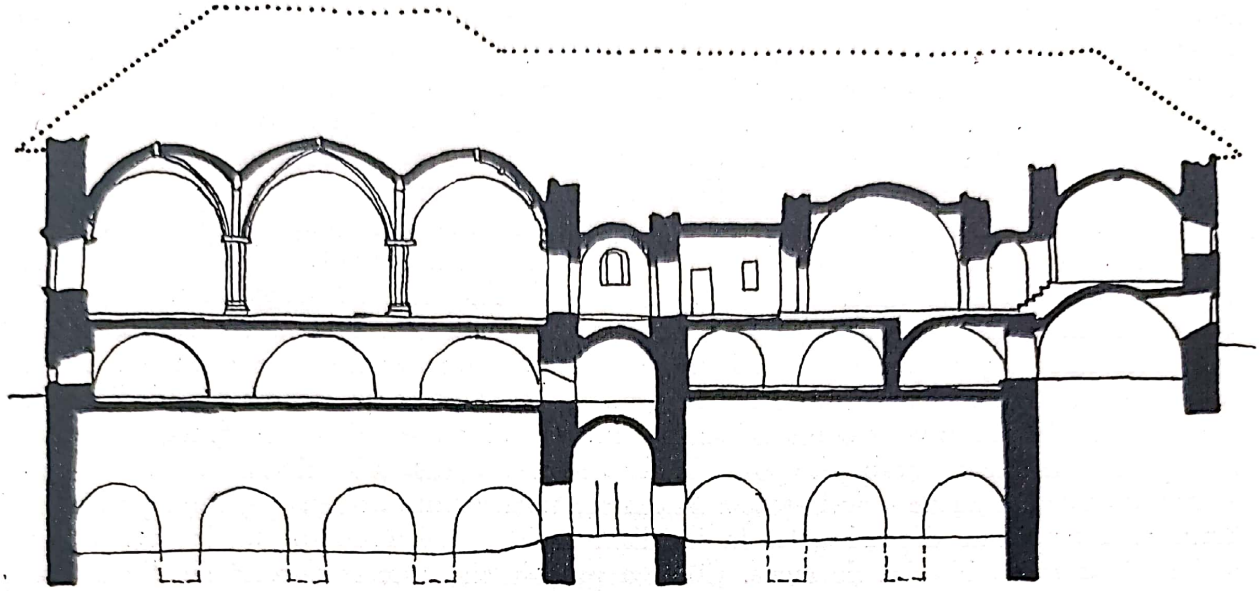
influențe tîrzii-renascentiste și un oarecare baroc. Monumentele civile par mai degrabă rezultatul unei dezvoltări autohtone, cu unele înrîuriri orientale în decorație, nu fără analogii cu ceea ce cunoaștem despre Muntenia vecină, care atinge în cele mai reușite din exemplarele păstrate— conace de țară — un fel de clasicism care le face exemplare pentru arhitectura românească tradițională în genere.

Din Curtea domnească a Iașilor, în atîtea rînduri arsă, prădată, refăcută, adăugită, nimic nu a mai rămas pînă azi la suprafața solului. Dacă săpăturile arheologice efectuate pînă în prezent pe locul fostei reședințe nu au dat la iveală decît fragmente ale turnurilor și zidurilor de împrejmuire, numeroasele mențiuni ale cronicarilor țării — cu tot caracterul lor întîmplător —, un număr de stampe — nu întotdeauna fanteziste —, ca și relatările călătorilor străini care au vizitat-o sînt mai sugestive. Confruntîndu-le, reiese că după mijlocul secolului al XVII-lea curtea din Iași atinge epoca ei de maximă înflorire și anume în vremea domniei lui Vasile Lupu care o reface după incendiul din 1624. Preocupările domnitorului au mers atît către adăugarea unor corpuri de clădire și împodobirea interioarelor, cît și — cu toată epoca înaintată — către completarea sistemului ei de apărare. Mai multe incinte succesive, comunicînd între ele, delimitau cîte o curte interioară — « ogrăzile domnești » amintite de cronicari. Deasupra porții de intrare în prima incintă se ridica un turn masiv cuprinzînd la etaj un paraclis (« biserica de pe poartă » sau « paraclisul domnului »), iar la nivelul intermediar între arcul porții și paraclis, o bașcă joasă care a servit, cel puțin într-o vreme, drept vistierie. Corpul principal de clădire, situat în a doua incintă, era « casa cea mare », mărită de Lupu, care cuprindea recepțiile și apartamentul domnului. Cei mai mulți dintre călătorii străini primiți în audiență la curte pomenesc de o anfiladă, care debuta printr-o dublă scară, ajungînd la etaj într-un larg foișor, ce se continua cu sălile de primire în care se distingeau Sala Divanului sau Spătăria, boltită pe stîlpi intermediari, sala de adunare a boierilor dregători, sala mică a tronului, înconjurată de bănci și dominată de jilțul domnesc ridicat pe un podium și, în sfîrșit, despărțită printr-o draperie, o altă încăpere mai mică rezervată domnului. « Casăle despre doamna », de mai mici dimensiuni, cu paraclis propriu, erau izolate de corpul principal. Dacă aspectul exterior al curții, așa cum era alcătuită din corpuri de clădire adăugate în timp și lipsite de o compoziție unitară, nu era făcut pentru a impresiona pe străini, bogăția și varietatea decorației interioarelor nu a încetat să-i mire. Pereții sălilor de recepție (și poate chiar unele bolți) erau în întregime acoperiți cu plăci de faianță, în mare parte importată din Asia Mică. Alte încăperi erau pictate cu fine ornamente florale pe fond de aur, în sfîrșit în altele erau folosite lambriurile.

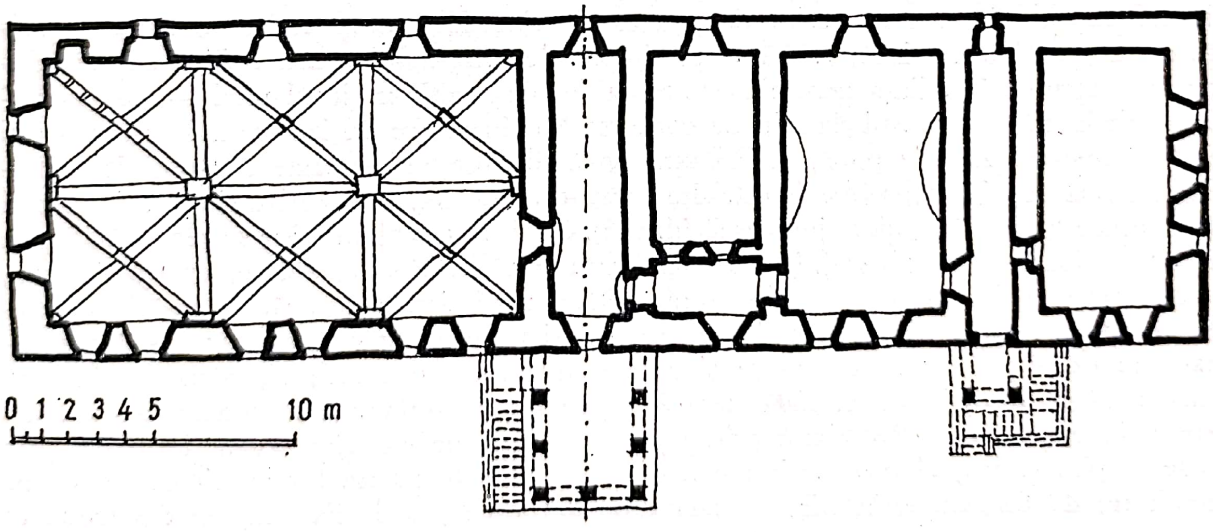
Perioada de glorie a curții domnești nu este însă de prea lungă durată, iar decadența ei e foarte rapidă (în decursul secolului trecut a fost de mai multe ori refăcută din temelii); dar încă din 1670 îl vedem pe Duca Vodă edificîndu-și o altă reședință în cadrul ctitoriei sale de la Cetățuia.

Casele domnești de la Cetățuia (fig. 191) nu constituiau o reședință prea fastuoasă. Înseși casele egumenești ale aceleiași mînăstiri erau mai bogate în podoabă sculptată și pictată decît ele. Planul lor în anfiladă este un exemplu de adaptare la imperativul construcției alipite laturii unei incinte, dictat de programul monastic, dar el reprezenta în același timp

Scanned with OKEN Scanner



Iaşi. Cetăţuia — Sala gotică. Secţiune longitudinală şi plan



Scanned with OKEN Scanner

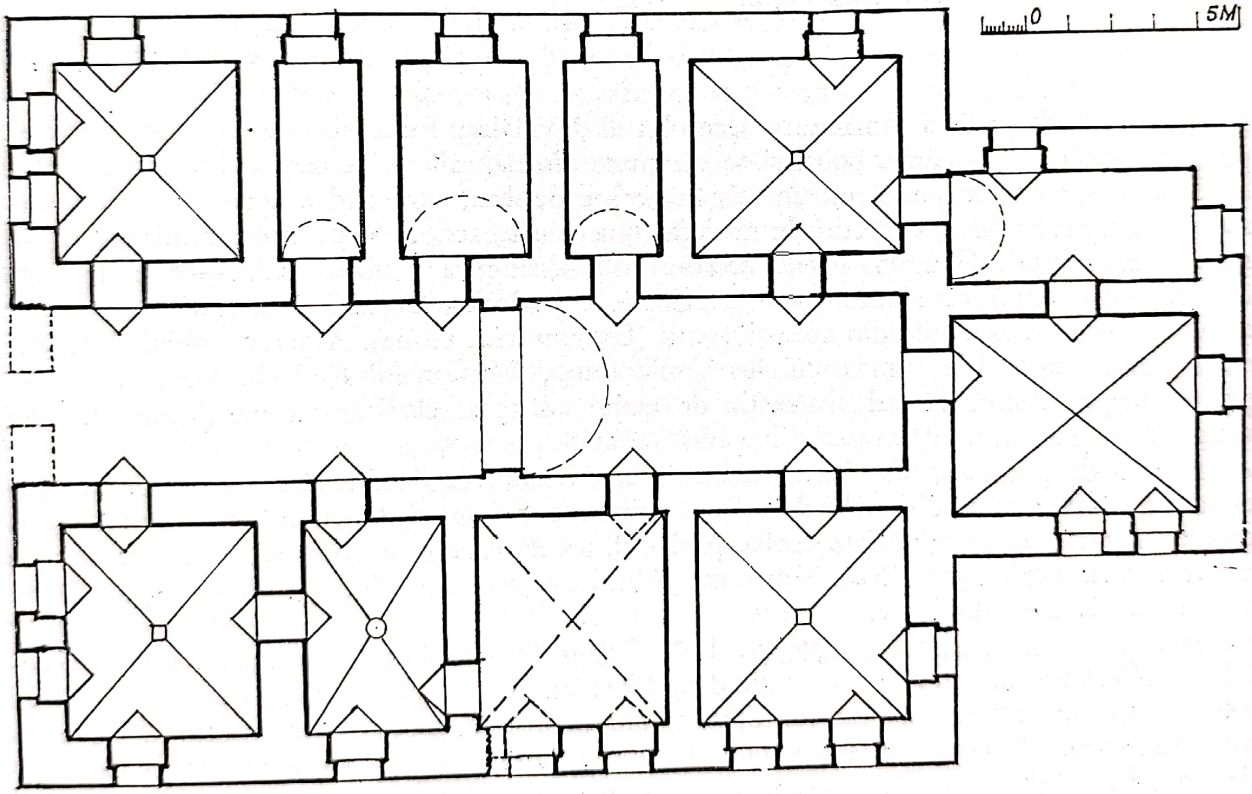
dezvoltarea unei linii mai vechi de astfel de locuințe domnești în cadrul mînăstirilor. Complexitatea pivnițelor, pe două și trei nivele, prevăzute cu tainițe, ca și faptul că după unele indicii, scara de acces la etaj era mobilă, par să arate rostul ultim al construcției, de a servi drept refugiu în cazul unui atac al mînăstirii — ea însăși întărită și cu o poziție bine aleasă. Cu toată simplitatea ei, casa de la Cetățuia vădește caracteristici potrivite întregii noastre arhitecturi civile vechi: masivitatea, dominarea clară a orizontalei, preponderența plinului asupra golurilor, concentrarea decorației sculptate la ancadramentele deschiderilor.

Emulația care domnea între boierii de țară pe la mijlocul secolului al XVII-lea, în privința construcției de conace, constatată de Paul de Alep, nu se mărginea numai la activitatea constructivă din Țara Românească. Desigur conacele moldovenești ni s-au păstrat în număr mic, ca și în provincia vecină. Studii recente au înmulțit întrucîtva numărul lor scoțînd la iveală de sub învelișul adausurilor, transformărilor, paramentelor datînd din veacul trecut, nucleele sau pivnițele unor locuințe mai vechi cu un veac sau două, așa cum se întîmplă la conacele din Șerbești, Cîrligi, la clădirea zisă a «Hanului domnesc» din Suceava. Conacele de țară erau de obicei așezate în centrul unei incinte dreptunghiulare, pe ale cărei laturi erau amplasate dependințele. În imediată vecinătate sau într-o altă incintă alăturată mai mică se găsea biserica de curte. Clădirea propriu-zisă este construită fie din bolovani de rîu, fie din cărămidă pe temelii de piatră, fie, mai rareori și probabil după un contact mai strîns cu arhitectura muntenească, din rînduri alternate de piatră și cărămidă. Deasupra unor pivnițe boltite, de multe ori monumentale ca proporții și compoziție, sau direct pe sol, găsim catul locuit, și el în întregime boltit. Sistemele de boltire nu sînt prea variate, dar combinate în ansambluri de un frumos efect. Încăperile, care nu ating niciodată dimensiuni prea mari, sînt acoperite cu leagăne simple sau cu penetrații în dreptul deschiderilor, cu bolți în cruce și mai rar cu bolți mînăstirești. Rareori exista și un al doilea nivel; la exemplarele păstrate pînă azi, el nu aparține etapei inițiale; documentele consemnează obișnuința ca acesta să fie construit din lemn.

Soluțiile planimetrice ale conacelor de țară ca și celor de la oraș vădesc o lentă emancipare de la planul în anfiladă, multă vreme impus de programul construcțiilor alipite zidurilor unei incinte. Tendința generală este aceea de compoziție în jurul unei — sau unor — săli de primire plasate în axul clădirii. Se conturează o încercare de izolare a apartamentului rezervat femeilor. Așa de pildă, la Pribești, două din încăperi, așezate într-una din extremitățile construcției și deosebite de celelalte printr-o boltire mai decorativă și prin deschideri mari, formau probabil locuința jupînesei (p. 126). Ca și în veacul anterior se remarcă absența scărilor interioare de acces la etaj. Unele conace erau prevăzute doar cu scări exterioare de lemn, în parte poate chiar mobile, ca ultimă rămășiță a unui sistem de apărare părăsit în celelalte componente ale lui. În aceeași vreme apare și un element caracteristic reședinței eliberate de orice preocupări defensive și anume foișorul sau ceardacul, întîlnit și în Țara Românească în aceeași vreme. Față de cele muntene, foarte rarele exemplare de foișoare păstrate în Moldova se deosebesc prin faptul că sprijinele nu sînt legate între ele prin arcade în plin cintru, ci prin arhitrave masive decupate în partea lor inferioară, în forme complicate, de festoane orientale, executate fie din piatră, ca la Pașcani, fie din lemn, ca

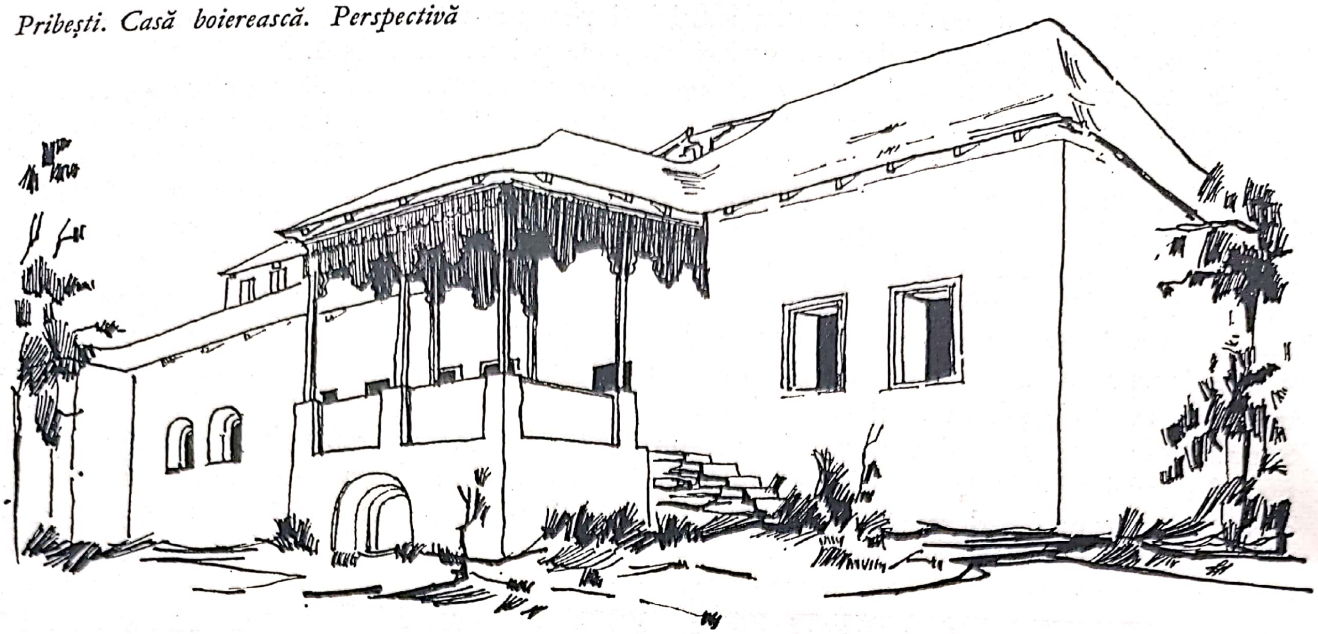
Scanned with OKEN Scanner

la Pribeşti. Fusele coloanelor sînt mai subţiri şi proporţiile generale mai elansate decît în Ţara Românească, mai apropiate în acelaşi timp de prispa ţărănească.
Plastica monumentală a faţadelor este sobră şi se concentrează, în afară de foişor, la ancadramentele deschiderilor. În decoraţia interioarelor se întrebuinţa masiv ceramica — smălţuită şi nesmălţuită — sub forma cahlelor pentru sobe, a cărămizilor pavimentare şi, mai puţin sigur, a plăcilor decorative pentru paramentul zidurilor. Deşi mare parte din resturile găsite vădesc o proveniență străină, orientală, larga receptivitate de care s-a bucurat ceramica ornamentală ţine de o viziune locală şi se leagă direct de o tradiţie mai veche, amplu constatată în arhitectura Moldovei epocii clasice. Nota de culoare şi preţiozitate pe care o introducea înveselea interioarele de atunci atît de sărace în mobilier. În aceeaşi vreme începe să fie folosită în decoraţie şi stucatura, la împodobirea bolţilor cu penetraţii sau mînăstireşti, ca la Paşcani şi Şerbeşti.
Supraînălţarea cu un etaj recent, adaosul unui corp, paramentul reînnoit şi geamlîcul pompos al faţadei principale cu stilul său ezitant între clasicism şi neogotic, fac greu de recunoscut la prima vedere în *conacul din Şerbeşti* o veche locuinţă extrem de valo-



Şerbeşti. Conacul vistiernicului Cantacuzino. Plan.

Pribești. Casă boierească. Perspectivă



roasă databilă din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Parterul — partea veche rămasă pînă azi — este în întregime boltit și se compune dintr-o sală în ax care străbate clădirea de la un cap la altul, acoperită cu un leagăn pe arc dublou, care dădea acces camerelor așezate pe o parte și pe alta, destul de mici ca dimensiuni, acoperite cu bolți mînăstirești sau simpli semicilindri. Una din cheile acestor bolți — singura vizibilă astăzi — este decorată cu un motiv floral care amintește pe cele ce împodobesc bolțarii și scuturile decorative ale unor turnuri-clopotniță din aceeași vreme (Dragomirna, Golia). Aspectul inițial al acestui conac, care a aparținut cumnatului lui Vasile Lupu, Vistiernicul Iordache Cantacuzino, se poate imagina numai făcînd abstracție de etajul adăugat, clădirea cu un singur cat fiind acoperită cu cușma unui acoperiș în pantă rapidă.

Același tip de plan, dar ceva mai redus, îl are o construcție din Suceava cunoscută sub denumirea devenită tradițională de « Han domnesc », denumire căpătată mai tîrziu, după ce primise o altă destinație. Este vorba, probabil, tot de un conac boieresc, reședință de oraș de astă dată. Etajul, turnulețul scării ca și brîul în tor care înconjoară întreaga clădire constituie adaosuri ulterioare.

La conacul Rosetti-Balș din Pribești, (p. 124, 126) realizat probabil în ultima treime a secolului al XVII-lea, planul arată o soluție deosebită: legarea încăperilor mari acoperite în bolți mînăstirești subînălțate și cu penetrații, prin culoare strîmte, acoperite în leagăn. Două încăperi, presupuse a fi constituit apartamentul jupîniței, au primit ca decor penetrații în formă de acoladă. Cerdacul de lemn — azi distrus — dispus asimetric pe fațadă, peste gîrlici, era unic în Moldova. Cosoroaba (p. 127) din grinzi masive de fag, care lega stîlpii subțiri,

Scanned with OKEN Scanner

era mult dezvoltată în înălțime. În partea ei inferioară ea unea stîlpii printr-un traseu sinuos, ce s-ar putea descompune în lobi festonați uniți prin acolade cu arabesc complicat. Imediat sub cornișa profilată cosoroaba era decorată cu o friză formată dintr-un vrej cu floricele în relief plat, amintind și el de orient.

Conacul Cantacuzino-Pașcanu din Pașcani (fig. 193), construit nu mult după mijlocul secolului al XVII-lea, se află azi foarte transformat de mai multe restaurări succesive. Planul anunță evoluția viitoare a caselor mari spre tipul central sau cruciform, cu decroșurile sale pe toate fațadele, dintre care unul cuprinde la etaj cunoscutul foișor. Acesta este bine păstrat și decorația lui constituie cel mai bogat ansamblu de sculptură monumentală al unei clădiri civile din Moldova. Podoaba sculptată nu se mărginește doar la coloane și balustrade; pe blocuri mari de piatră, săpată într-un relief rezumat la numai două planuri, o friză cu scene de vînătoare se întinde pînă sub cornișă atît spre interior cît și spre exterior. Animale afrontate sau urmărindu-se, vînători cu pușca sunînd din goarnă, elemente de peisaj, panouri decorative și heraldice se desfășoară într-un ritm vioi, în care naivitățile nu supără.

Documentele epocii și stampe sau fotografii mai recente păstrează amintirea unui tip de construcție orășenească adusă din orient, din care n-au ajuns pînă la noi decît două exemplare, cu o destinație cu totul diferită de cea inițială: « casa cu arcade » din Iași, (fig. 195) legată de amintirea activității tiparniței mitropolitului Dosoftei și micul edificiu aflat în incinta mînăstirii Golia și care i-a servit drept gherghir sau vistierie. Caracterizate prin arcaturile pe coloane care le împodobesc fațadele și sub care se poate circula, ele constituie de fapt prototipuri de prăvălii destinate în mod special centrelor comerciale ale tîrgurilor, bazarelor, care împacă expunerea mărfii la apărare de intemperii cu necesitățile circulației pe uliță. Exemplare ale acestui tip se păstrau pînă de curînd în Dobrogea, în arhitectura populară. În sfîrșit, imaginea orașelor din secolul al XVII-lea nu poate fi întregită fără amintirea feredeelor turcești publice sau particulare, ale căror paralelipipede de zidărie încununate de calote joase, unice sau grupate cîte două, se mai pot vedea doar pe fotografiile vechi.

După eșecul politicii lui Dimitrie Cantemir și instalarea domniilor fanariote, în primii ani ai secolului al XVIII-lea, asistăm la accentuarea importului de forme constructive și decorative turcești, ca urmare a înstrăinării păturii suprapuse și a adoptării modului de viață de la Poartă. Pentru curțile sale de la mînăstirea Frumoasa, Grigore Ghica aduce meșteri din Constantinopol care să știe a construi « pe forme de Țarigrad ». Unui călător turc nu-i scapă asemănarea palatului de la Frumoasa cu palatele de agrement de pe Bosfor. « Camera turcească », adaptare specifică Principatelor a « sacnasiului » oriental, devine încăperea principală a locuinței boierești. Pe fațada îndreptată către cea mai frumoasă priveliște, salonul se prelungea cu un avancorp, poligonal sau în hemiciclu, mai rar dreptunghiular, cu deschideri mari pe trei laturi și ocolit în interior de o sofa scundă.

Ca și în Țara Românească se face simțită mai mult preocuparea pentru o locuință confortabilă și luminoasă decît pentru edificii trainice și impunătoare. Plăcerile lumii acesteia, domnii și boierii le gustă în întinse grădini cu helești, înfrumusețate cu chioșcuri și havuzuri. Numele de « Frumoasa » a rămas mînăstirii de sub colinele Iașului nu de la con-

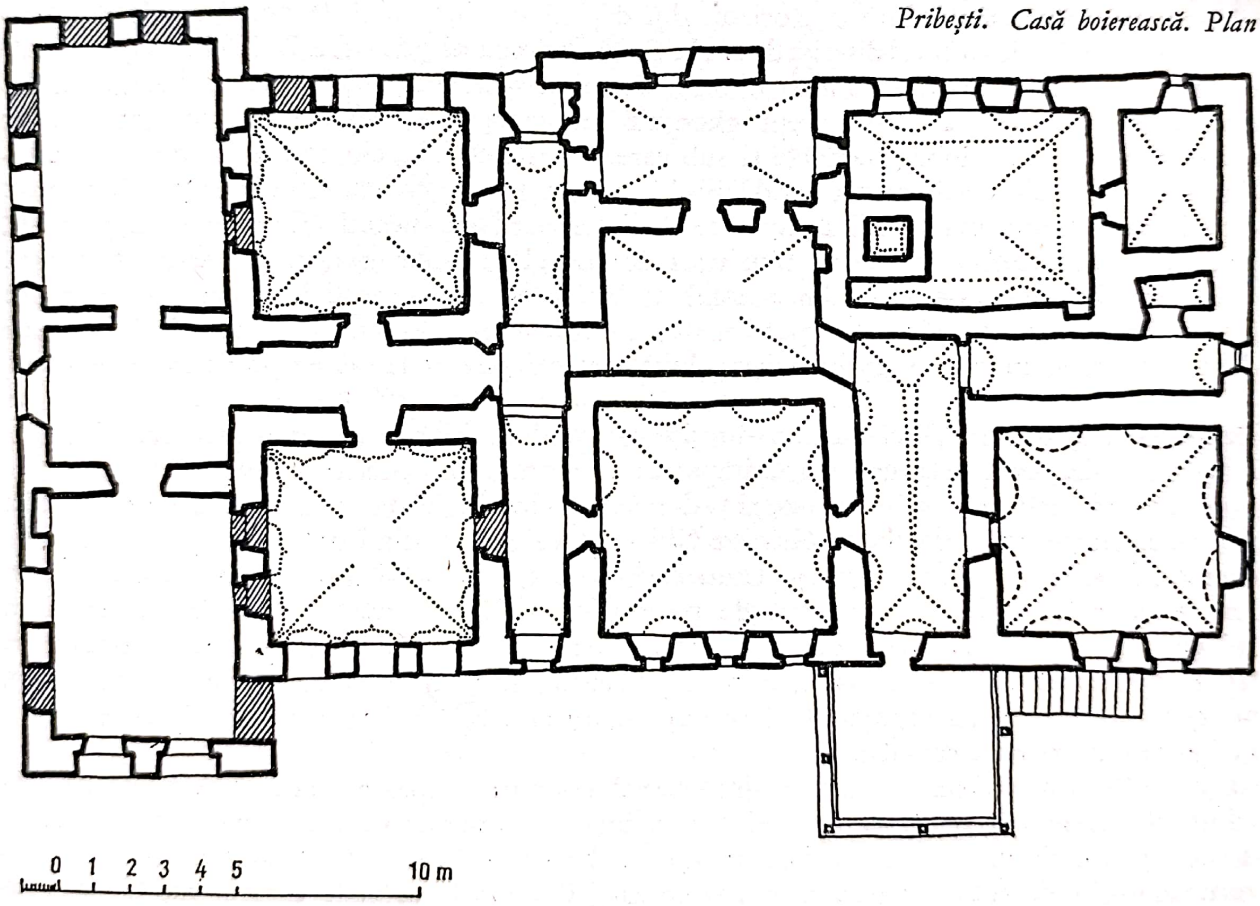
Scanned with OKEN Scanner

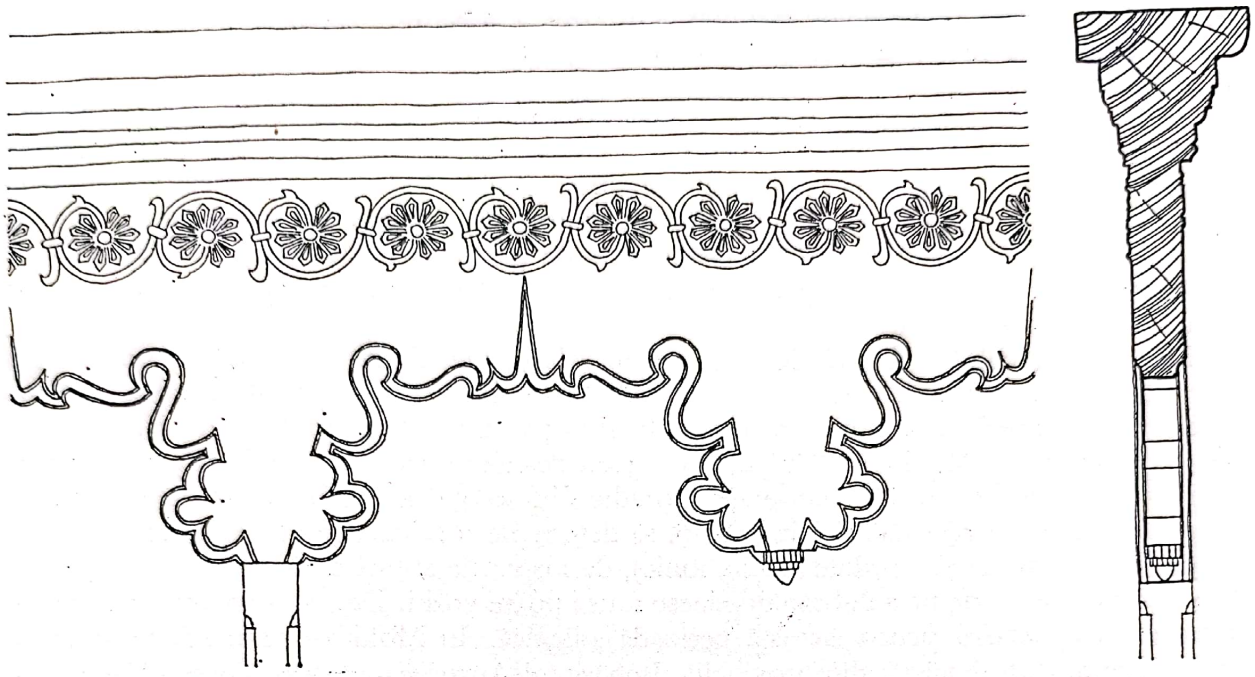
Scanned with OKEN Scanner

structia bisericească propriu-zisă, ci, după cronicarul Neculce, de la grădinile lui Vodă Ghica, amenajate în jurul anului 1733 şi în care, spre marea mirare a vizitatorilor, « apa îmbla din havuz în havuz pe piatră prin toată grădina . . . care lucru alt domn n-au făcut». De altfel, pe cîte putem judeca azi, în absenţa aproape totală a monumentelor civile din această vreme, secolul al XVIII-lea nu a însemnat o epocă de activitate constructivă intensă, ci mai degrabă de amenajări minore.

Se poate preciza că, mai ales în cea de a doua jumătate a secolului, micile construcţii de agrement ridicate în timp scurt, din materiale uşoare, constituie aproape singurul aport al domniilor fanariote, care nu mai erau interesate în edificarea unor monumente reprezentative — pentru care, de altfel, le lipsea şi răgazul. Chioşcurile — « case de privealã» cum se mai numeau — fiind construite din materiale perisabile (lemn îmbrăcat cu tencuială, podoabe de stucatură), aşa cum erau cele de la Copou, Cetăţuia şi de prin numeroase grădini boiereşti, nu ni s-au păstrat. Ele nu puteau însă diferi de singurul exemplar

Pribeşti. Casă boierească. Plan





Pribești. Casă boierească. Detaliu de grindă

păstrat în principatul vecin, la mînăstirea Pantelimon din București, construit de un fanariot care a domnit pe rînd în Moldova și în Țara Românească. În stilul rococoului constantinopolitan sînt și fîntînile cu care domnii împodobesc capitala: cele de la Sf. Spiridon (1765), așezate de o parte și de cealaltă a clopotniței, cea de la mînăstirea Golia (1766, fig. 197) și altele, dispărute sau transformate mai tîrziu. Forma lor generală e aceea a unor portale cu o bogată decorație rococo, în curbe asimetrice capricioase, datorate unui moment în care Poarta la rîndul ei se afla sub o puternică înrîurire a culturii franceze. Orientalizarea era evidentă însă mai ales în interioare. Locul pe care-l ocupase în veacurile trecute ceramica decorativă este preluat în parte de țesăturile și covoarele care înveșmîntă încăperile, pînă la mascarea liniilor arhitecturii. Tavanele care înlocuiesc boltirile cunoscute pînă acum sînt împodobite cu rețele de baghete subțiri de lemn, colorate sau aurite, alcătuind motive geometrice simple. Alteori ele sînt tencuite, împodobite cu un motiv central de stucatură — « bagdadî ».

Cu o datare incertă, dar atribuit cu mulți sorți de probabilitate secolului al XVIII-lea, este *Conacul din Trifești* (fig. 194). Noutatea o reprezintă tăvănirea atît a parterului cît și a etajului, care nu pare un adaos, făcînd corp comun cu primul nivel. Cu toată data înaintată, comunicația cu etajul se făcea tot prin exterior, printr-o scară de lemn care ajungea în

Scanned with OKEN Scanner

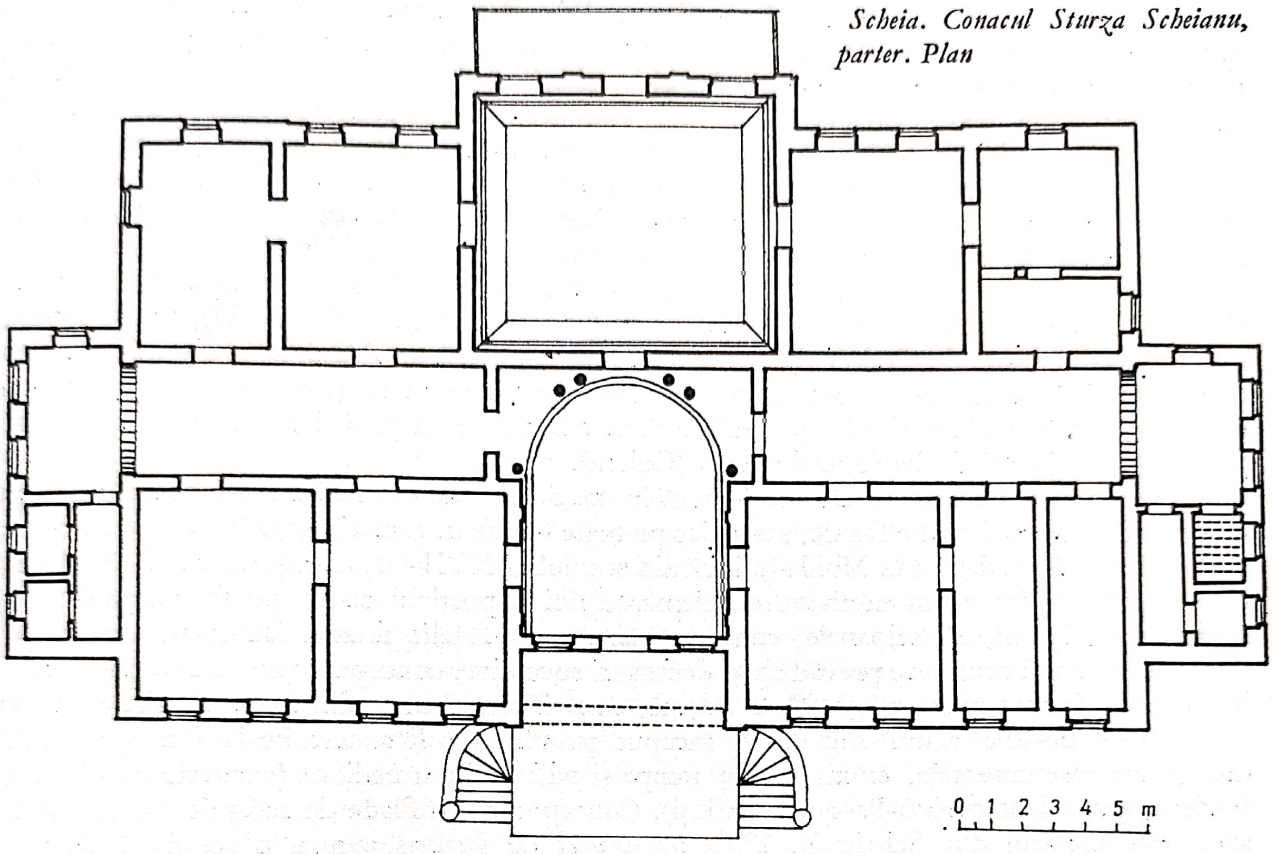
dreptul unui balcon. Un frumos exemplu de folosire a stucaturii sub forma panourilor decorative aşezate pe pereţi se mai poate vedea, deşi ameninţă să dispară, deasupra uneia din deschiderile interioare.

În tot acest interval de timp şi pînă în primele decade ale sec. al XIX-lea, linia tradiţională a arhitecturii moldoveneşti este continuată de construcţiile boiernaşilor şi tîrgoveţilor. Acestea păstrează vechile tipuri de pivniţe frumos boltite, simplificînd după resursele proprietarilor dispoziţia etajului locuit tăvănit. Exemple reprezentative păstrate în ansambluri elocvente sînt casele de pe strada Mioriţei din Botoşani şi de pe străzile Armenească şi Dragoş-Vodă din Suceava. Toate au acelaşi plan: tindă cu cîte două camere pe fiecare latură, foişor pe faţadă deasupra gîrliciului.

Primii ani ai secolului al XIX-lea aduc şi în arhitectura civilă o orientare nouă. Cultura burgheziei în ascensiune, răsfrîntă şi în mediul boierimii progresiste de atunci, face apel la elementele neoclasicismului care cuprinde Europa din vest şi pînă în Rusia.

În cazul special al Moldovei stilul acesta e greu de numit *neoclasic*, pe de o parte pentru că elementele de renaştere tîrzie adoptate sporadic din secolul al XVII-lea nu au fost nici suficiente, nu au prins nici rădăcini în măsură să determine o reluare, pe de altă parte pentru că acum se face apel la alte ordine (doric, ionic), de inspiraţie antică directă, cîtă vreme de urme monumentale romane pe solul moldovenesc nu se poate vorbi. De aceea socotim mai potrivit termenul de *clasicism* pentru această perioadă stilistică. În Moldova noul stil pătrunde din mai multe direcţii deodată, din provinciile Imperiului Austriac — în care se includea şi Transilvania —, din Rusia şi Polonia, şi se manifestă preponderent în arhitectura laică. Primii conducători de lucrări erau străini veniţi de prin acele părţi, cu formaţia terminată în şcolile ţării lor de origine. Acum apare «arhitectonul», care ascunde adeseori sub acest nume o formaţie de inginer topograf, hotarnic, sistematizator şi care era chemat adeseori să facă faţă, o dată venit în Moldova, la nevoi din cele mai variate de adaptare a oraşelor la viaţa modernă, în condiţii de pionierat. Nume de arhitectoni din prima generaţie de străini s-au păstrat răzlеţe, şi de cele mai multe ori în documente care rămîn mute asupra lucrărilor la care au participat — cum sînt transilvănenii Ioan Kraus, emigrat la 1804, Ioan şi Constantin Smid şi Andreas Roznial, veniţi la 1810. Un Gh. Lahoman sosit în acelaşi an, tot supus austriac, era originar din Saxonia. Numele altora e, mai mult sau mai puţin, legat de cîte o clădire. «Herr Leopold», cunoscut ca autor al bisericii Banu, trebuia să mai fi lucrat şi planuri pentru case din Iaşi. Activitatea primilor doi arhitecţi cu numele de Freywald, vienezii Johann şi Gustaw — poate fraţi, — nu a fost încă bine delimitată. Primul, presupus a fi fost chemat în ţară de Alexandru Moruzi cu prilejul refacerii curţii domneşti din Iaşi, lucrează în Moldova într-o primă perioadă (1802—1814), după care trece în Ţara Românească, de unde revine pe la 1833. De activitatea lui constructivă din a doua perioadă moldovenească, precum şi de lucrările lui Gustav, începînd cu aceiaşi ani, se va ocupa volumul următor al *Istoriei Artelor Plastice*. În sfîrşit, cehul Martin Kubelka, în afară de construcţia dispărută a «Belvedere»-lui din Iaşi, a ridicat şi o clădire bine păstrată — «Palatul de pe ziduri» de la Mînăstirea Frumoasa (1818—1819, fig. 196). Dar cam în acelaşi an se întoarce de la studii de inginerie şi arhitectură (la Liov, Viena şi Italia) şi primul

Scanned with OKEN Scanner



Scheia. Conacul Sturza Scheianu, parter. Plan

moldovean, Gheorghe Asachi, care va forma începînd din 1814 ingineri hotarnici în cadrul Academiei Mihăilene, și care va avea și o activitate de arhitect meritorie.

Mai mult decît de modelele marilor palate și clădiri publice din imperiile austriac și rusesc, construcțiile moldovenești au fost influențate de reședințele nobiliare de la orașe și de pe moșii. O excepție, cel puțin în ce privește dimensiunile, ar constitui-o *Curtea Domnească din Iași*, total refăcută între 1803—1806, poate cu participarea lui Johann Freywald. Era o construcție de amploare, desfășurată în lungime, cu un avancorp central și cu alte două, în hemiciclu, la capete. Cu toată noutatea pe care trebuie să o fi reprezentat clădirea, cu porticul din centru încununat cu atică terminată cu o balustradă și vase ornamentale, de la început se vede tendința pe care o va arăta clasicismul moldovenesc de a contraveni canoanelor: în axul porticului se găsește o coloană.

De multe ori — și aceasta rămîne valabil pînă către mijlocul secolului al XIX-lea la clădirile de o mai mică anvergură — aportul arhitectului neoclasic se mărginește doar la placarea unui decor și unei modenaturi clasice pe o construcție care-și păstrează structura, procedeele con-

Scanned with OKEN Scanner

structive și unele soluții funcțional-decorative tradiționale. La conacele din Buhuși și Tupilați, salonul etajului este sprijinit la catul inferior pe stîlpi de lemn, cu structură și podoabă nu numai cu caracter popular în general, dar chiar specifică ținutului Neamț. Meșterul local își aduce contribuția, fără să se simtă prea mult stingherit de imperativele unității de stil. Fără să mai vorbim de sistemul de construcție al pivnițelor sau al zidurilor de incintă care se păstrează atît de neschimbate încît cu greu se pot recunoaște cele din secolul XVII de altele mai recente cu două sute de ani. La fel, « camera turcească », împămîntenită în veacul anterior, nu cedează locul, devenind salonul oval sau în hemiciclu care se pretează tot atît de bine noii ornamentări neoclasice, ca și vechiului mobilier oriental. Așezat fie într-unul din « scosuri » în axul casei, (Universitatea veche), fie în centrul construcției (conacul din Șcheia) (p. 129), fie la capătul uneia din aripile laterale (Podoleni), fie, la un conac azi dispărut, dedublat și dispus la ambele extremități (Călinești), salonul reprezenta încăperea cea mai mare și mai decorată a tuturor construcțiilor. Tot din perioada orientalizantă se mai păstrează pînă destul de tîrziu și decorul tavanelor din jocuri de baghete de lemn (Deleni).

Planurile caselor și conacelor care se bucură în continuare de cea mai mare favoare sînt cele cu « scosuri » pe mai multe fațade, sau chiar pe toate — caz în care ajungem la planul în cruce, pe care l-am găsit adaptat în Moldova încă din secolul al XVII-lea, la Pașcani de pildă. Numai că « scosurile » sînt acum motivate de elemente noi — porticul clasic, pe fațada principală, înlocuiește foișorul, iar saloanele, cum am văzut, pe celelalte fațade, iau locul sacnasiului. Planurile cele mai complexe prevăd chiar decroșuri succesive, concepute pentru a da încăperilor lumină pe cît mai multe părți (Casa Bașotă, casa Elena Sturza din Iași). Scările de acces la etaj, care de-abia acum sînt de la început prevăzute a fi construite la interior, capătă desfășurări monumentale, cu mai multe rampe și odihne intermediare (conacele din Deleni, Bozieni, casa Cantacuzino-Pașcanu din Iași). Conceput cu anfilade de recepție pe amîndouă axele este conacul din Șcheia (p. 129), neașteptat de fastuos pentru o reședință de țară. Avancorpul cu portic el însuși capătă în Moldova forme specifice, determinate de puterea unor tradiții la care pînă și arhitectonii străini s-au supus. Astfel, decroșul central poate cuprinde un parter pe arcade, cu o trecere boltită pentru atelaje — așa numita « boltă » — și un balcon la etaj, decorat cu un ordin doric, de obicei totul încununat de fronton (conacul din Șcheia). Alteori un ordin colosal se ridică pînă la cornișa întregii clădiri, întrerupt de un balcon ușor la etaj și primind ca încununare în loc de fronton, o atică. (Casa Bașotă, actuala Casă a Universitarilor din Iași.) Cîteodată peste « bolta » de intrare se află, la etaj, o simplă terasă deschisă (conacele din Bozieni, Ceplenița). În sfîrșit, în multe cazuri, deasupra « boltei » avansează la etaj un salon, luminat pe toate trei fațadele (Universitatea veche și Muzeul de Științe Naturale din Iași), salon care, la casa Cantacuzino-Pașcanu din același oraș, împrumuta chiar forma poligonală a vechii « camere turcești ».

Cît privește decorația fațadelor, ele transpun în alte materiale — cărămidă și stucatură — profile create pentru arhitectura în piatră. De aici decurg o serie de denaturări și modificări ale detaliilor, la care se adaugă nu rareori stîngăcii provenite dintr-o cunoaștere insuficient asimilată a modelelor clasice ale ordinelor. Dar chiar la construcțiile cele mai îngrijite și care păstrează nealterată puritatea formelor, cum ar fi la conacul de la Șcheia, în fața stucaturilor sparte ale

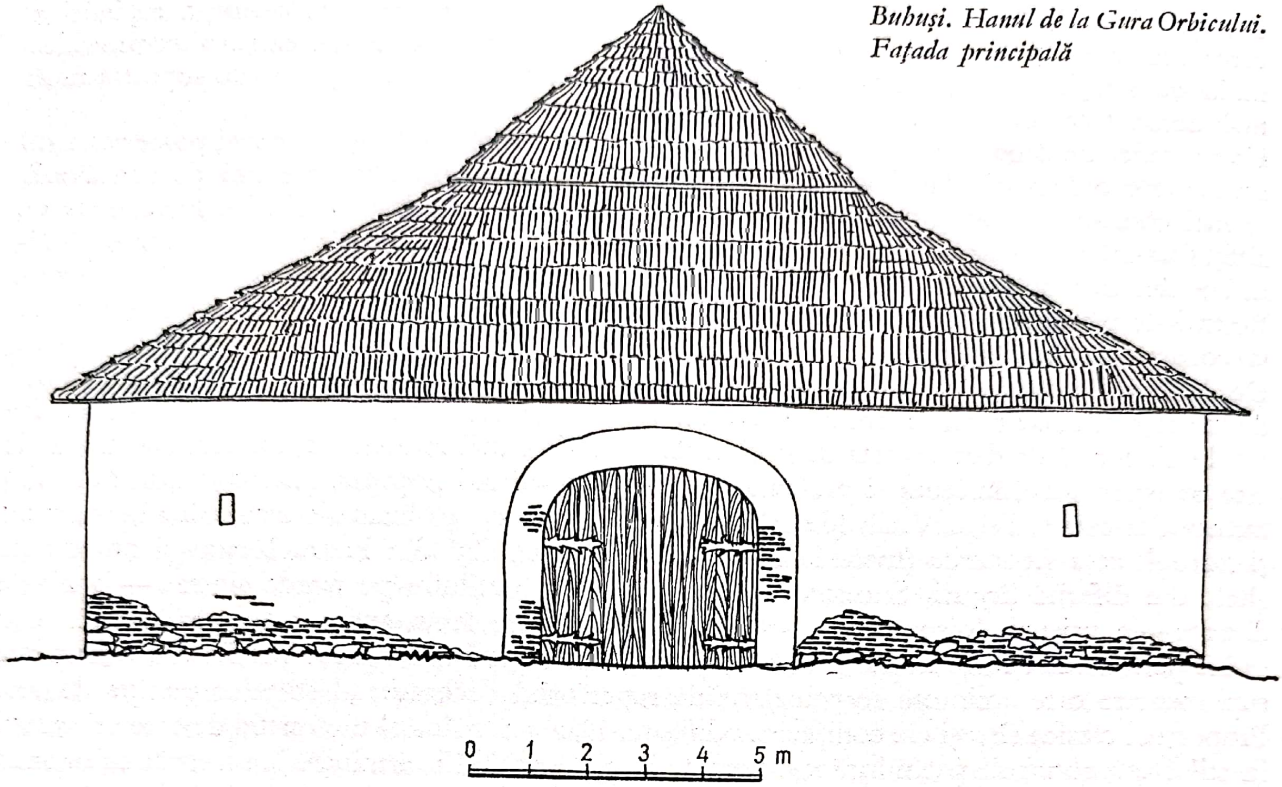
Scanned with OKEN Scanner

cornişelor care lasă să se vadă ţesătura stufului de dedesubt, a mutulilor căzuţi, a capitelelor turnate în jumătăţi de tipare din ghips şi care sună a gol, regretăm părăsirea vechilor procedee moldoveneşti de decoraţie, simple dar executate în materiale durabile şi care au suportat mult mai demn trecerea anilor.
Un procedeu de decoraţie exterioară, care era probabil mai răspîndit decît se mai poate constata astăzi, este policromia faţadelor. La conacul din Bozieni, sub straturile noi de zugrăveală se mai ghicesc pe alocuri panourile de culoare roz, delimitate de pilaştri albi. Pictura era de altfel folosită şi la împodobirea camerelor de primire. Pe la 1808, în sala mare a palatului Callimachi din Iaşi, panourile decorative reprezentau bogăţiile diferitelor judeţe ale Moldovei. Resturi de pictură de la mijlocul secolului al XIX-lea au rămas în diferite case din Iaşi, sau la conacul de la Cepleniţa.
De la marii boieri, moda locuinţelor în stil clasic trece la mica boierime cu dregătorii de la oraşe şi chiar la tîrgoveţimea înstărită. Cu acest prilej asistăm la cea de a doua adaptare a stilului, cerută de data aceasta de posibilităţi materiale mai reduse. Impunătorul portic clasic este transpus acum în lemn şi prelucrat în sensul foişorului popular. În casele armenilor din Suceava, la casa Calistru Vasile (din Sărăria Iaşilor), casele parohiale ale bisericilor Barnovschi şi Bărboi, casa Leonescu (toate în Iaşi), casa Nicolae Albu din Piatra Neamţ şi numeroase altele din diferite tîrguri, Suceava, Botoşani, Roman, întîlnim pe faţade sinteza — la nivele diferite — a prispei, foişorului şi porticului. Coloane de lemn aparent sau tencuit al căror ordin pare a ezita între doric şi toscan, primesc la capitel sau pe fus profile sau ornamente suplimentare care amintesc surprinzător de repertoriul decorativ al stîlpilor caselor de ţară. Proporţiile clasice sînt şi ele complet modificate. Planul restrîns al unei astfel de case orăşeneşti în stil clasic cuprinde patru încăperi grupate în jurul unei săli terminate la un capăt cu salonul, în hemiciclu sau drept, urmaşul sacnasiului, iar pe faţada opusă cu porticul clasic cu fronton sau foişor, de care am vorbit mai sus.

E curios de amintit că primii ani ai veacului XIX au văzut, alături de apariţia noului stil, reînflorirea, sporadică şi anacronică, a curţilor întărite boiereşti pe moşii, uneori înveşmîntate tocmai cu decor neoclasic, cu atît mai neaşteptat alături de metereze şi turnuri de apărare. O astfel de curte întărită se compune dintr-un patrulater de ziduri de incintă, dispus în jurul conacului, flancat la colţuri de turnuri cilindrice, toate străpunse de metereze, şi cu o poartă, şi ea prevăzută cu dispozitive de apărare. Ele prezintă analogii cu incintele mînăstirilor moldovene Miera, Răchitoasa, Golia-Iaşi, fiind în acelaşi timp foarte apropiate ca forme cu curţile similare din Ţara Românească. Urme incomplete se păstrează la Stolniceni (după 1800), Paşcani (circa 1807), Gugeşti (prima decadă a sec. XIX). Vor mai fi fost şi altele, între timp dispărute. Printre cauzele care au dus la renaşterea curţilor fortificate, trebuie notate desele războaie dintre ruşi, turci şi austrieci, care afectau Moldova, mişcările ţărăneşti, atacurile cetelor de haiduci, insecuritatea generală a vremurilor.

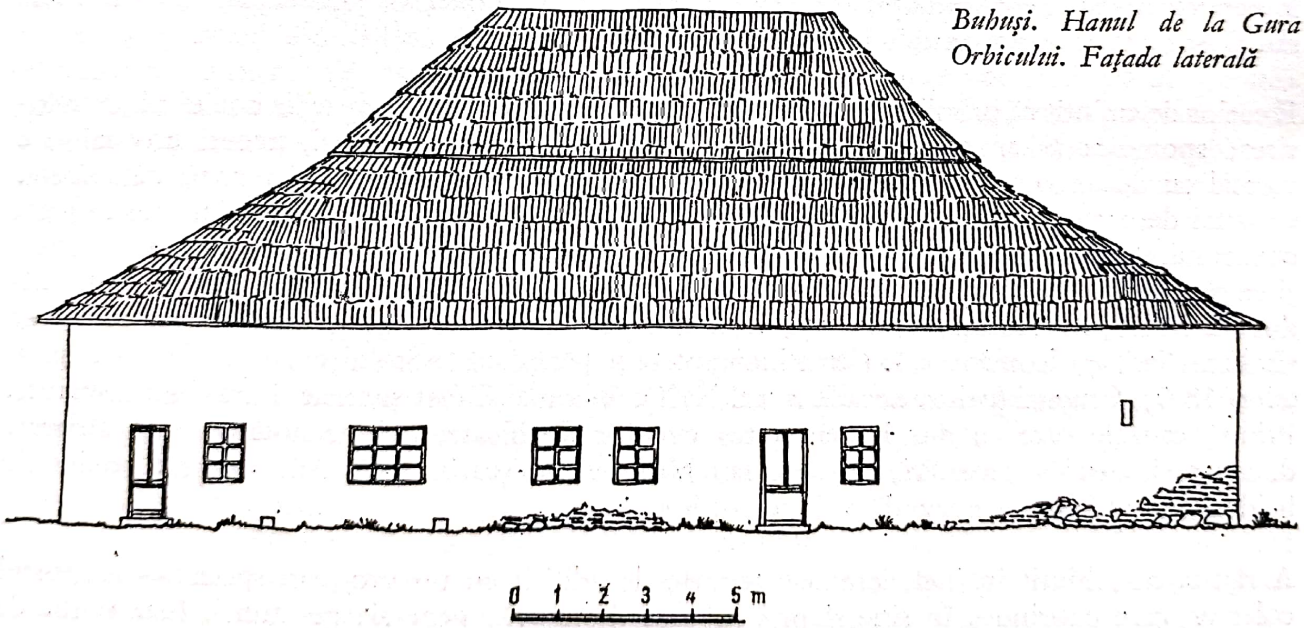
A rămas de amintit în încheiere o categorie de edificii cu un program special — adăpostul colectiv, care cuprindea în sine şi preocuparea defensivă, generală pe atunci. Este vorba de

Scanned with OKEN Scanner



Buhuși. Hanul de la Gura Orbicului. Fațada principală

0 1 2 3 4 5 m



Buhuși. Hanul de la Gura Orbicului. Fațada laterală

0 1 2 3 4 5 m

Scanned with OKEN Scanner

ratoşul sau rateşul moldovenesc de drumul mare. Etimologic, cuvîntul, adus din limba ucraineană sau polonă şi provenind mai departe din germană, ar desemna casa sfatului unei comune. Nimic din construcţiile primăriilor din aceste părţi nu se regăseşte însă în aspectul ratoşelor, iar cuvîntul a căpătat în moldoveneşte semnificaţia de han de drumul mare. Deşi hanuri trebuie să fi existat în Moldova încă în veacul al XVII-lea, exemplarele păstrate pînă azi nu par să fie anterioare sfîrşitului secolului al XVIII-lea; ele păstrează însă vechea dispoziţie caracteristică. Ratoşul se deosebeşte de tipul de han muntenesc, alcătuit după cum am văzut dintr-o incintă delimitînd o curte interioară înconjurată de construcţii pe două sau trei nivele; el se apropie în schimb de tipurile descrise în însemnările călătorilor străini prin Asia Mică, Balcani şi Dobrogea. Curtea descoperită este înlocuită de o vastă clădire adăpostită sub cuşma unui acoperiş înalt, şi prevăzută cu două mari porţi în axul laturilor mici. În interior patrulaterul nu e secţionat decît de cîteva mici despărţituri rezervate cîrciumii, bucătăriei şi locuinţelor călătorilor mai cu vază. Aceste camere sînt dispuse fie de-a lungul unei singure laturi (hanul de la Gura Orbicului) (p. 132), fie pe ambele laturi, lăsînd un coridor central pînă la poarta din faţada posterioară (hanul din Roznov, Săveni), fie, tot pe ambele laturi, dar numai spre faţada de intrare, lăsînd liberă toată partea din fund a clădirii (hanul Ancuţei, cel din Cîrligi). Unele hanuri cuprind şi o cameră sau mai multe la etaj, mansardate (Săveni, Cîrligi, hanul distrus din Bălăneşti). Cea mai mare parte a clădirii rămasă liberă de la o poartă la cealaltă era cuprinsă sub masiva şarpantă, aparentă din interior, a acoperişului, sprijinită uneori pe stîlpi de lemn sau cărămidă — aşa numita « şandrama », în înţelesul vechi turcesc al cuvîntului. Sub « şandrama » găseau adăpost şi apărare laolaltă călători, atelaje şi mărfuri, care intrau seara pe una din porţi şi plecau a doua zi pe cealaltă, iar hanul era ferit de atacurile nocturne prin micşorarea ferestrelor pînă la dimensiunile unei simple metereze şi prin ferecarea din interior cu drugi sau bîrne, a porţilor. Tot ca măsură de apărare, intrarea în pivniţele cîrciumii se făcea din interior. E sigur că toate deschiderile mai mari, ferestre, uşi, gîrliciuri exterioare sînt adaosuri posterioare. Toate acestea îndreptăţesc pe Mihail Sadoveanu spunînd despre ratoşul vestit al Ancuţei că « nu era han, era cetate ». Aspectul unui tip mai vechi este păstrat aproape intact de hanul de la Gura Orbicului, la marginea Buhuşilor de azi (p. 132). Dintr-o epocă mai apropiată, arătată de detaliile neoclasice — pilaştri, frontoane, cornişe — sînt ratoşele din Şerbeşti, Trifeşti, Hanul Ancuţei. Mai tîrziu, ratoşele de drumul mare s-au adaptat la noul rol de han al poştei, etapă unde poştalioanele schimbau caii. Altele, primind în faţă un acoperiş larg în pantă, sprijinit pe stîlpi, sub care se aşezau mese, s-au transformat în cîrciumi deschise (Roznov), pierzînd aspectul sever, defensiv. În răstimp de mai bine de două secole, arhitectura civilă moldovenească îşi croieşte drum, în condiţii istorice nu dintre cele mai prielnice. Întruchipînd noul, latura căreia îi aparţine viitorul, monumentele profane devin reprezentative pentru arhitectură în ansamblu. Influenţele străine, consemnate aici în repetate rînduri, nu trebuie să dezorienteze, nici să ducă la concluzia greşită că activitatea constructivă pe o perioadă atît de lungă n-ar reprezenta un fenomen autentic. Integrarea influenţelor străine este dovada unei arhitecturi receptive faţă de arta ţărilor din jur. În acelaşi timp se recunoaşte cu uşurinţă în toate monumentele moldoveneşti firul reprezentînd tradiţia; formele împrumutate suferă înainte de a se înrădăcina aici o adaptare pe linia gustului local. De altfel problema influenţelor nu trebuie judecată în bloc. Astfel,

Scanned with OKEN Scanner

răspîndirea pe care au căpătat-o plăcile de parament din faianță, aduse din Asia Mică, se explică printr-o viziune locală în care decorul ceramic juca un rol însemnat, atît în arhitectura religioasă cît și în cea civilă.
Prezența la o dată atît de înaintată, a elementelor de fortificare la clădiri atît de diferite cum sînt bisericile, mînăstirile de la orașe și cele izolate, curțile boierești și hanurile, vorbesc și ele despre o dezvoltare specifică regiunilor noastre. În schimb construcțiile specific turcești, ca și părăsirea lor în favoarea stilului neoclasic se datoresc numai cosmopolitismului clasei suprapuse și nu unui gust local. În general se poate spune că arhitectura moldovenească se dovedește mai receptivă în privința formelor decorative, rămînînd tradiționalistă în domeniul structurii, unor dispoziții interioare și metodelor de construcție. În același fel trebuie înțeleasă de altfel și succesiunea stilurilor din perioada următoare a veacului al XIX-lea: romantismul, neogoticul. De altfel chiar și răspîndirea de care s-a bucurat stilul neogotic nu se poate explica fără să ne amintim că, pe solul moldovenesc, unele forme decorative ale goticului erau familiare.

Pictura

Ansamblurile de pictură murală ce ni se păstrează de la începutul veacului XVII — Sucevița, episcopia Romanului și Dragomirna — reflectă un moment important în evoluția artei medievale moldovenești: momentul de tranziție de la arta înfloritoare a veacurilor XV—XVI, la arta decadentă a veacurilor XVII—XVIII. Monumentul cheie al acestui grup de tranziție îl constituie impunătorul ansamblu de pictură al Suceviței (1601), denumit foarte sugestiv de P. Henry « testamentul artei clasice moldovenești ».
Pe vastele fațade ale bisericii mănăstirii Sucevița strălucește, pentru ultima oară în Moldova, veșmîntul somptuos al picturii exterioare, legînd ca o punte melancolica ctitorie a Movileștilor de marile tradiții ale artei din vremea lui Petru Rareș (fig. 182). Dar în locul temei eroice a Asediului Constantinopolului apare, de această dată, tema (de origine rusească) a Pocrovului (fig. 200), invocînd coborîrea « acoperămîntului » protector al Fecioarei peste o Moldovă slăbită, pentru care rezistența militară împotriva dominației turcești devenise irealizabilă în acea epocă. De altminteri, este profund semnificativ rolul dominant pe care îl joacă în pictura exterioară a Suceviței elementul monastic, reprezentat în primul rînd prin uriașa Scară a lui Ioan Sinaitul (fig. 198), reluată întocmai după exemplul de la Rîșca și destinată să ilustreze chintesența ideologiei ascetice, așa cum fusese ea formulată în cartea faimosului anahoret din veacul al VII-lea.
Această temă ocupă locul central pe fațada de nord a bisericii și izbește, de la primii pași, privirea celui care pătrunde, pe sub turnul de intrare, în vasta incintă a mînăstirii, arătînd că ctitorii și artiștii Suceviței au conceput, în bună parte, pictura exterioară a monumentului ca un stindard al monahismului. Aceeași concepție teologală domină, de altfel, și în deco-

Scanned with OKEN Scanner

ra̧tia interioară a bisericii, în care apar, pentru prima oară, teme iconografice complicate și abstracte, inaccesibile, prin simbolismul lor profund, omului din popor. Una din cele mai reprezentative este însăși compoziția în care apar doi dintre ctitorii Suceviței: mitropolitul Gheorghe Movilă, fratele voievodului Ieremia Movilă, și monahul Ioanichie, tatăl acestora. Ei sînt reprezentați într-o foarte originală *Deisis* (rugăciune), în care, în locul imaginii clasice a lui Isus pe tron, apare o imagine a Treimii, avînd la mijloc o cruce ce răsare dintr-un disc cu pruncul și care accentuează, astfel, caracterul euharistic al întregii compoziții. De altminteri, marele număr de compoziții trinitare ce se întîlnesc de la un capăt la altul al decorației interioare dovedește că ctitorii Suceviței au conceput această decorație ca pe un imn închinat Treimii. Orientarea mistică a unei arte care pe vremea lui Rareș exprimase în forme atît de clare și de combative idealul național al unui popor, își are explicația sa istorică. O dată cu decăderea statului centralizat moldovenesc, copleșit din afară de presiunea din ce în ce mai puternică a expansiunii turcești, pictura monumentală cade din ce în ce mai mult sub influența monahismului ascetic, a cărui ideologie evazionistă prinde tot mai mult teren. Ca urmare, în locul temelor eroice de odinioară, apar — sau trec pe primul plan, dacă mai înainte ocupaseră un loc secundar — teme cu caracter monastic, menite să concentreze gîndurile privitorilor spre idealurile de aspră pocăință ale moralei ascetice, socotită singura în măsură să aducă îndurarea cerului asupra țării aflată de multă vreme la grea încercare.

Toți cercetătorii de pînă acum au elogiat talentul de coloriști ai zugravilor Suceviței. În adevăr, patina de smalț policrom a picturii exterioare a monumentului aprinde pe întinsele sale fațade reflexele prețioase ale unei străvechi bijuterii. Este însă de observat că, în ciuda virtuozității sale, coloritul Suceviței nu mai respiră optimismul invincibil al picturii din prima jumătate a veacului XVI. Căci peste strălucirea sărbătorească a decorației exterioare din vremea lui Rareș s-a așternut parcă un văl de surdină. Acest văl îl aruncă albastrul negricios al fondului — atît de depărtat de azurul luminos al fațadelor Voronețului — și griul metalic, de diferite nuanțe, foarte frecvent în pictura Suceviței. Aceste două culori slăbesc sensibil rezonanța celorlalte două culori de bază: roșul aprins, de o calitate rar întîlnită în Moldova, și verdele intens al colinelor de iarbă. Dar numeroasele accente deschise (alb, ocru, roz, crem), licărind ca niște luminițe pe întinderea fațadelor, compensează în mare măsură acțiunea neutralizantă a albastrului și griului, dînd coloritului general al monumentului o subtilă vibrație interioară (fig. 199 și 203). Moștenitori ai unor vechi tradiții artistice, zugravii Suceviței stăpînesc cu virtuozitate știința compozițională. Dar imaginea omului nu-i mai interesează — cu rare excepții în care dau dovadă de pătrundere psihologică — decît în măsura în care le oferă prilejul de a-și manifesta atracția pentru jocul decorativ al formelor, pentru eleganța atitudinilor, pentru somptuozitatea veșmintelor (fig. 202). De aici și lipsa de expresie, stereotipismul figurilor. Totodată ei nu mai țin seama nici de raportul, păstrat cu atîta grijă de înaintașii lor, dintre dimensiunile compozițiilor și dimensiunile spațiului interior al monumentului, tinzînd, dimpotrivă, spre fărîmițarea decorației în imagini de mici dimensiuni. Pînă și registrul Patimilor — element fundamental în pictura din secolele XV-XVI — devine, prin înălțimea sa redusă, o parte oarecare în economia generală a decorației naosului. Este cea mai limpede dovadă că pe zugravii Suceviței nu-i mai interesează semnificația dramatică, umană, a compozițiilor. Pierzînd suflul

Scanned with OKEN Scanner

monumental, deci legătura cu monumentul, și dedîndu-se cu încîntare amănuntului anecdotic, ei realizează deseori, e adevărat, compoziții care alcătuiesc, prin coloritul lor rafinat, prin caligrafia lor minuțioasă, prin verva și pitorescul lor, admirabile ilustrații de carte (fig. 204). Dar astfel de compoziții, în care personajele ajung cîteodată la numai cîțiva centimetri, sînt amplasate uneori la înălțimi atît de mari încît își pierd orice farmec, orice semnificație, pentru privitorul de jos. În asemenea cazuri este limpede că zugravii, uitînd de cei cărora erau chemați să li se adreseze, au pictat numai pentru propria lor plăcere. Cîtă deosebire față de înaintașii lor din vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, cînd grija pentru accesibilitatea optică a imaginilor era una din legile fundamentale ale picturii murale!

Chiar și în cazul compozițiilor mari, conceperea lor în spirit miniatural, complicarea și tratarea în detalii a subiectului le face greu accesibile contemplației de la distanță. Astfel, în locul imaginii simple și clare a *Fecioarei pe tron* între patru îngeri, ce împodobea în epocile anterioare conca altarului, ei zugrăvesc o elaborată *Înălțare a Domnului*. În locul *Răstignirii* și *Coborîrii Sfîntului Duh* ce ornau atît de fericit concele absidelor laterale, ei zugrăvesc o *Glorificare a Fecioarei* (conca de nord) și o temă trinitară *Fiule unule născut* (conca de sud), care cer un efort penibil de descifrare tocmai din cauza complicației lor iconografice. Cîtă deosebire față de sobrietatea și simplitatea clasică a zugravilor din secolele XV-XVI!

Autorii ansamblului de pictură al Sucevița au fost oameni de erudiție, versați în toate subtilitățile teologiei medievale. Întreaga decorație interioară constituie, atît prin structura internă a compozițiilor cît și prin modul îndelung chibzuit în care au fost amplasate (de exemplu temele trinitare), o imensă întrețesere de aluzii și trimiteri reciproce, menite să exprime în toată complexitatea sa gîndirea savantă a autorilor, dominată de simbolismul teologal. Este de altfel remarcabilă priceperea cu care, pentru a-și ilustra cît mai nuanțat ideile, autorii picturii au știut să caute, să aleagă și să prelucreze, făcînd apel și la arsenalul iconografic al altor țări ortodoxe, temele cele mai potrivite. Astfel, din iconografia rusească, în care abstractizarea teologală luase un avînt precumpănitor încă din prima jumătate a veacului XVI, ei au luat, pe lîngă teme tradiționale, mai simple — precum *Pocrovul* sau *De tine ne bucurăm* închinate Fecioarei — și teme foarte complexe, de o creație relativ recentă, ca de pildă compoziția trinitară *Fiule unule născut*. Zugrăvită, așa cum am văzut mai sus, în conca de sud a naosului, această compoziție constituie o transpunere (parțial prelucrată de meșterul moldovean) a temei alcătuite pentru prima oară în 1547, de niște iconari pscovieni pentru catedrala Bunei-vestiri din Kremlin. De asemenea, din iconografia țărilor balcanice zugravii Sucevița au luat, printre altele, tema rară a *Cortului mărturiei*. Este interesant de constatat, de altfel, că această temă e prezentată într-o redacție apropiată de cea din pictura de la Curtea de Argeș din Țara Românească, executată de zugravi sud-dunăreni la mijlocul veacului XIV.

În ciuda lipsei de interes a zugravilor Sucevița pentru adîncirea psihologică a expresiilor, pentru viața interioară a personajelor, pentru semnificația dramatică, umană, a compozițiilor; în ciuda puternicii lor înclinații spre abstractizare, spre simbolismul teologal; în ciuda tuturor acestor trăsături care au însemnat o îndepărtare de sentimentul profund al vieții, atît de manifest în pictura epocilor anterioare, în pictura Sucevița apare un element nou, neîntîlnit mai înainte: interesul pentru peisaj, pentru materialitatea lumii înconjurătoare; plăcerea de a anima

Scanned with OKEN Scanner

compoziţiile prin introducerea unui crîmpei înverzit de natură, în care, printre arbori şi flori răzleţe, se văd, cîteodată, păşind în voie, exemplare ale faunei domestice.
Pătrunderea materială a mediului înconjurător în pictura medievală moldovenească este un semn al vremurilor noi; un semn al orientării din ce în ce mai insistente a artiştilor moldoveni spre realitatea fizică a lumii; un semn că estetica medievală, bazată pe spiritualism şi sinteză abstractă a realităţii, începea să fie depăşită de mersul istoriei.
Din vastul ansamblu de pictură interioară a bisericii episcopiei Romanului nu se mai păstrează, din păcate, decît decoraţia pronaosului, cu mulţimea de imagini a sinaxarului, şi cea a pridvorului, în care se disting, printre altele, compoziţiile ce alcătuiesc Viaţa lui Ioan cel Nou (ca şi la Sucevița) şi viaţa sfîntului Nicolae. Acest rest de decoraţie este însă suficient pentru a ne da seama că zugravii de la Roman au continuat neîntrerupt — deşi cu mai puţină strălucire formală — experienţa estetică a celor de la Sucevița. Astfel, în pictura pridvorului — mai ales în viaţa sfîntului Nicolae — atrag în mod deosebit atenţia cîteva scene în care se manifestă din plin preocuparea zugravilor — mult sporită în raport cu Sucevița — pentru peisaj, capacitatea lor de a înţelege şi a aplica mai bine legile perspectivei, de a realiza o viziune spaţială a naturii mai dezvoltată şi mai reală decît o făcuseră cei de la Sucevița. Judecînd lucrurile în această lumină a comparaţiei cu operele anterioare, apare, de pildă, foarte instructivă o compoziţie ca cea a sfîntului Nicolae izbăvind corabia de draci (p. 100), o compoziţie în care, pe ţărmurile unei ape, pierdute pînă în cel mai îndepărtat orizont, se văd circulînd diverse personaje, sau grupuri de călăreţi avansînd printre arbori răzleţi, spre silueta sugestivă a unui oraş. Tocmai acest experiment estetic, mai avansat decît la Sucevița, dar de neconceput în epocile anterioare, este unul din argumentele principale că pictura episcopiei Romanului nu a fost făcută, aşa cum s-a afirmat pînă acum, la mijlocul veacului XVI, ci la oarecare interval — probabil foarte scurt — după zugrăvirea Suceviţei, în 1601. Dar meritele de observaţie ale zugravilor, tendinţa lor spre realism, nu au reuşit să întinerească o artă în care schematismul şi lipsa de căldură sînt indicii neîndoielnice ale declinului.
Înspre anul 1609, mitropolitul Anastasie Crimca — artist şi cărturar vestit al vremii — termină construirea celei mai importante dintre ctitoriile sale: biserica mare a mînăstirii Dragomirna. Ansamblul de pictură care decorează altarul şi naosul acestei biserici — realizat probabil la scurtă vreme după zidirea ei — derivă, din punctul de vedere al dispoziţiei programului iconografic, din ansamblul de la Sucevița, care i-a folosit de model.
Aceeaşi compoziţie a *Înălţării* figurează, ca şi la Sucevița, în conca altarului; aceleaşi compoziţii în concele absidelor laterale ale naosului: *Fiule unule născut* — la sud şi o *Glorificare a Fecioarei* — la nord. O alcătuire iconografică apropiată de a Suceviţei caracterizează şi registrul Patimilor.
Pînă şi rarisima temă a *Cortului mărturiei*, specifică Suceviţei, se regăseşte şi aici, decorînd aceeaşi parte a bisericii: hemiciclul altarului, deasupra ferestrelor. Doar înălţimea considerabil mai mare a edificiului a permis zugravilor să suprapună peste ciclul Patimilor un număr sporit de registre, cu subiecte din vechiul şi noul Testament.
În vara lui 1960 s-a descoperit în altarul bisericii o inscripţie cu numele autorilor picturii: popa Crăciun, Mătieş, popa Ignat şi Gligorie, nume, după cum se vede, neaoş româneşti,

Scanned with OKEN Scanner

dintre care unele reflectă în ortografia lor un fonetism specific moldovenesc. Viziunea stilistică a acestor zugravi, similară cu cea a meşterilor Suceviţei, pare o continuare, o dezvoltare a acesteia în direcţia unei şi mai accentuate complicări a compoziţiilor, a fundalurilor arhitectonice. (A se compara, de pildă, *Înălţarea* din conca altarului cu cea de la Suceviţa.) Este interesant de observat că, deşi imaginile sînt, în genere, ceva mai mari decît la Suceviţa, totuşi zugravii nu au urmărit prin această mărire realizarea unor compoziţii mai aerate, mai simplificate, mai accesibile ochiului; ei au urmărit doar spaţiu în plus pentru amănunte! Trebuie adăugat, totodată, că între diversele părţi componente ale ansamblului, se remarcă diferenţe de factură şi de calitate, mult mai puternice decît la Suceviţa. De aceea pictura de la Dragomirna apare, luată în ansamblul ei, de un nivel artistic mai scăzut decît cea a Sucevitei. Căci pe lîngă scene care prin rafinamentul şi bogăţia paletei (albastru închis, roşu închis şi deschis, aur mult, verde închis, galben, cafeniu, gri, grej, alb, roz), precum şi prin virtuozitatea compoziţiei stau alături de cele mai bune realizări ale Sucevitei; pe lîngă alte scene, în sfîrşit, care, în ciuda anchilozei mişcărilor, rămîn totuşi onorabile prin anumite calităţi de viziune, de punere în pagină, există şi multe imagini care, prin mediocritatea compoziţiei, prin uscăciunea cronică a desenului, prin coloritul plat, fără valoraţii şi fără lumini, prevestesc rutina iremediabilă ce avea să cuprindă în curînd întreaga pictură medievală moldovenească.

După realizarea ansamblurilor de pictură de la Suceviţa, episcopia Romanului şi Dragomirna — care reflectă, parcă, în calităţile şi mai ales în slăbiciunile lor, efortul suprem pe care o mare şcoală de artă îl făcea pentru a supravieţui — urmează cîteva decenii de criză a activităţii zugravilor, decenii din care nu ni s-a păstrat nici un monument de pictură murală. Un nou imbold a dat acestei arte domnia lui Vasile Lupu (1632—1653), principe ambiţios, cu mari proiecte culturale şi artistice. Este semnificativ însă că pentru realizarea acestor proiecte el face apel la meşteri aduşi din afară, ceea ce arată că în condiţiile decăderii statului feudal moldovenesc — şi, implicit şi a mediului artistic local — meşterii capabili să facă faţă unor comenzi pretenţioase deveniseră rari.

Astfel, pictura luxoasei biserici Trei Ierarhi din Iaşi — vestită ctitorie a lui Vasile Lupu — a fost realizată, prin 1642, de zugravii moscoviţi Sidor Pospeev, Deico Iacovlev şi Pronca Nichitin, trimişi de ţarul Mihail Feodorovici, la cererea voievodului. Din ansamblul realizat de aceşti meşteri au mai ajuns pînă la noi doar cîteva fragmente de frescă (fig. 205, 206, 207), cîteva compoziţii disparate, ce se păstrează în fosta biserică mitropolitană din Iaşi, transformată în muzeu. Aceste compoziţii, dintre care unele realizate cu o deplină stăpînire a meşteşugului, sînt pătrunse de o anumită răceală, mai ales din cauza coloritului lor tern, în care predominarea masivă a cenuşiului şi lipsa culorilor deschise dau o impresie generală de monotonie.

Din ansamblul originar de pictură al impunătoarei biserici a mănăstirii Golia — ridicată de Vasile Lupu pe locul unei biserici din secolul XVI, dar terminată şi zugrăvită de fiul său Ştefan în 1660 — se mai păstrează, în urma incendiilor, refacerilor şi repictărilor succesive, doar cîteva porţiuni: decoraţia din concele absidelor laterale ale naosului şi resturi din decoraţia pridvorului. În conca absidei de sud figurează o *Glorificare a Fecioarei*, amintind, prin amplasarea ei, de tradiţia Sucevitei şi Dragomirnei. În conca de nord

Scanned with OKEN Scanner

— o vastă *Deisis* (fig. 209). În partea de sus a pridvorului, pe peretele de est, se văd fragmente dintr-o *Judecată de apoi* pe ceilalți pereți, o diversitate de scene de mici dimensiuni, în parte repictate, și dintre care multe se referă la Vechiul Testament *(Scara lui Iacob*, scene din *Facere* etc.)

Ceea ce atrage în primul rînd atenția în aceste fresce este luminozitatea deosebită a armoniilor tonale — în care domină galbenul sonor, albastrul și roșul aprins, cu nuanțe subtile de rozuri și oranjuri — și caligrafia fină a desenului, amintind de stilul iconarilor ruși. Operă de caligraf, dar și de colorist, fără adîncime de sentiment, însă decorativă și cu destulă invenție a formelor, pictura originară a Goliei reprezintă cel mai valoros monument de pictură murală din perioada de decadență a artei medievale moldovenești, ulterioară grupului Sucevița, episcopiei Romanului, Dragomirna.

Semnificativă pentru această perioadă este pictura — de altminteri bine păstrată — a bisericii mănăstirii Hlincea, de lîngă Iași, executată în aceiași ani ca și pictura Goliei. Schema iconografică reprezintă, în partea sa principală: naosul, o derivație ușor de recunoscut din schema Suceviței, după cum o dovedește, printre altele, tema *Liturghiei dumnezeiești*, amplasată, ca și la Sucevița și Dragomirna, la baza turlei, sub forma unei frize ce înconjoară tamburul. O deosebire principială constă însă în faptul că registrul Patimilor, încă mai puțin prețuit decît la Sucevița și Dragomirna, a dispărut cu totul, cîteva din scenele sale fiind distribuite răzleț pe timpanele arcurilor mari ale naosului. Lipsită de farmecul și strălucirea picturii de la Sucevița sau a celor mai bune părți din pictura de la Dragomirna, mohorîtă și lipsită de nerv atît prin coloritul ei cît și prin viziunea compozițională, pictura de la Hlincea impresionează prin senzația de răceală pe care o transmite privitorului.

O fază încă mai avansată a declinului o ilustrează ansamblul de pictură a bisericii din Trotuș. Nu știm cînd a fost construită și zugrăvită această biserică, dar asemănările stilistice și iconografice cu pictura de la Hlincea (ca de pildă dispariția registrului Patimilor) pledează pentru datarea decorației de la Trotuș în a doua jumătate a veacului XVII. În orice caz, în această decorație apare și mai evidentă pierderea îndemînării profesionale a zugravilor — fără îndoială români — manifestă, între altele, în disproporția vădită a părților corpului omenesc și în stăpînirea defectuoasă a științei compoziționale. În totalitatea ei pictura de la Trotuș dovedește că arta zugravilor coborîse în Moldova, spre finele veacului XVII, la nivelul unui meșteșug.

Nimic nu se poate spune, deocamdată, din punctul de vedere al stilului, despre ansamblul de pictură al bisericii mănăstirii Cetățuia, de lîngă Iași, realizat în 1672, dar repictat culoare peste culoare în secolul XIX (fig. 210). Din punctul de vedere al dispoziției programului iconograficacest ansamblu prezintă însă, mai ales în naos, izbitoare asemănări cu cel de la Hlincea, dovedind existența unei tradiții iconografice a veacului XVII, așa cum se recristalizase ea în urma transformărilor de principiu introduse în decorația murală moldovenească de zugravii Suceviței. În pridvor, însă, *Judecata de apoi*, construită pe schema tradițională a veacului XVI, e amplu dezvoltată prin adăugirea amănunțită a *Apocalipsului*.

Cele cîteva ansambluri sau fragmente de ansambluri ce se mai păstrează din pictura murală a veacurilor XVIII—XIX prezintă spectacolul unei arte de tradiție bizantină invadată

Scanned with OKEN Scanner

masiv de iconografia și în parte și de procedeele estetice ale artei occidentale și transformată într-un hibrid amorf (fig. 208). Este spectacolul ruinei totale a unui concept artistic înlăturat de istorie.

Trecînd de la pictura murală a veacurilor XVII-XVIII, la miniaturi și la arta cărții, fenomenul cel mai remarcabil îl constituie, fără îndoială, opera vestitului mitropolit Anastasie Crimca, cu care și începe perioada de care ne ocupăm. Personalitate interesantă și complexă, ctitor generos și cu gusturi rafinate, după cum dovedesc cele două biserici ridicate de el la mănăstirea Dragomirna, Anastasie Crimca a fost el însuși un mare decorator de cărți.

Prin strălucirea frontispiciilor, prin eleganța inițialelor și a literelor, prin economia generală a paginii, unitară, armonioasă și aerată, manuscrisele lucrate de Crimca ilustrează calitățile specifice ale școlii clasice moldovenești, puterea tradițiilor ei de la Gavril Uric.

În ce privește însă miniaturile, Crimca este un înnoitor. Renunțînd la modelarea plastică pe care pictura moldovenească a veacurilor XV-XVI o moștenise, prin intermediul picturii paleologe, din arta antică, Crimca realizează, printr-un sistem de linii paralele dispuse în diferite sensuri, un stil decorativ eminamente *grafic*, în contrast net cu stilul *pictural* al miniaturilor din veacul al XV-lea și infinit superior stilului «pictural» decăzut al miniaturilor din veacul al XVI-lea.

Totodată, el lărgește incomparabil repertoriul tematic, ilustrînd pe lîngă chipurile evangheliștilor, o sumedenie de acțiuni și fapte cuprinse în cărțile pe care le transcrie. Artă fină, din vîrful peniței, arta lui Crimca dă viață unei lumi de basm făcute să bucure ochiul prin scînteierea aurului și a culorilor curcubeului, prin nesfîrșite îmbinări de forme, închipuind siluete elegante de oameni, profilate pe fundaluri stilizate de munți sau arhitecturi ascuțite.

Dar această artă, practicată de Crimca și de cîțiva ucenici din școala sa de la Dragomirna, nu și-a găsit continuatori. Spre mijlocul veacului al XVII-lea pătrund în miniatura moldovenească elemente împrumutate din barocul occidental, cum se poate vedea din miniaturile tetraevanghelului lucrat în 1646 de Ivanco (fig. 211). Filiera principală a acestor împrumuturi pare să fie gravura rusească, după cum dovedesc, printre altele, miniaturile tetraevanghelului din 1664. În aceste miniaturi chipurile evangheliștilor sînt reproduse aproape aidoma după vestita evanghelie rusească din 1627, cu gravuri de Kondratii Ivanov.

Alături de paginile cu frontispicii, inițiale și litere lucrate după vechea tradiție moldovenească, aceste miniaturi occidentalizante, cu interioare de cabinet de lucru cu draperii grele pe la colțuri, cu mobilier cu ornamente în volută și cu un aer îmbîcsit, învederează o concepție nouă despre artă. Deși mediocre ca realizare, ele ilustrează, prin «naturalismul» lor analitic, tendința oamenilor epocii de a căuta sursa creației artistice în realitatea obiectivă.

De aceea, autorii acestor miniaturi pot fi numărați printre precursorii îndepărtați ai artei moderne românești.

Scanned with OKEN Scanner

Icoanele

Şi în Moldova ca şi în Ţara Românească, adaptarea iconostasului înalt a dat un hotărîtor impuls picturii de icoane. Schimbarea a avut loc, probabil, în ultimele decenii ale veacului al XVI-lea şi ea a avut multiple consecinţe. Unitatea spaţială a naosului cu altarul a fost retezată, întreaga pictură a absidei răsăritene, inclusiv aceea, atît de importantă, de pe bolta sa fiind complet mascată privirii credincioşilor. Atenţia acestora a fost atrasă de scînteietorul perete de icoane, rînduite într-un adevărat compendiu iconografic, şi astfel pictura ce împodobea pereţii a început să fie din ce în ce mai puţin băgată în seamă. Principalul ciclu al decoraţiei murale a naosului, registrul Patimilor, a încetat să mai formeze împreună cu continuarea sa firească, registrul Împărtăşirilor din altar, o centură neîntreruptă a spaţiului triconc în care se desfăşura comuniunea liturgică a oficianţilor şi a credincioşilor. Rolul acestui ciclu a fost preluat în bună parte de şirul celor 12 mari sărbători creştine — praznicele — cuprinse în iconostas, iar scenele sale, despărţite şi diminuate, şi-au părăsit treptat locul de frunte pe care-l deţinuseră pe ziduri, pînă la dispariţia lor completă, care nu va întîrzia nici ea[1].

În vreme ce pictura murală pierde din importanţă, zugravii îşi concentrează atenţia asupra comenzii sporite de icoane, cerute în primul rînd de mănăstiri, pentru noile iconostase. Asemenea iconostase, păstrînd în parte icoanele de la început, sînt cele de la Homor, Moldoviţa şi Voroneţ.

La Homor registrul originar Deisis se mai află în iconostasul datat 1590 printr-o inscripţie de pe dosul crucii Răstignirii ce-l încununa. Au rămas din fericire în biserică şi vechile icoane împărăteşti, scoase de la locul lor, în care au fost puse altele în secolul al XIX-lea. Ceea ce frapează la trei din aceste icoane — *Fecioara cu pruncul (Odighitria)*, *Isus Hristos (Deisis)* şi *Arhanghelul Mihail* (fig. 212) — sînt fondurile, în întregime năpădite de o deasă vegetaţie din stuc reliefat şi aurit. Această tehnică de împodobire a fondurilor trebuie reţinută: practicată în continuare, trecînd mai tîrziu şi în Ţara Românească, reluată ulterior în diferite perioade, uneori pînă în pragul timpurilor moderne, ea va constitui una din caracteristicile generale ale picturii româneşti de icoane. La originea sa stau mai vechile ferecături, delicat lucrate în aur sau argint aurit, adesea cu email şi caboşoane, care îmbrăcau frecvent fondurile icoanelor bizantine, sud-slave şi ruseşti, cunoscute şi în Ţările Române. Ca şi în alte părţi ale lumii ortodoxe, meşterii moldoveni vor transpune într-un material mai modest — însuşi stucul aurit al stratului de preparaţie — această podoabă de fină giuvaergerie, armonizînd astfel icoanele cu tîmplele în care se încadrau. Cu timpul, importanţa acordată noului procedeu ornamental va spori pînă la a pune în cumpănă pe aceea a imaginii pictate.

În cele trei icoane de la Homor, personajele reprezentate domină încă, cu siluetele lor ample, împletitura stufoasă a fondurilor, iar chipurile lor solemne suportă fără constrîngere aureolele proeminente şi grele ca nişte coloane barbare. Într-o icoană ceva mai tîrzie însă — probabil

[1] Vezi pictură murală, p. 138.

de pe la începutul veacului al XVII-lea (fig. 213) — încărcatele ornamente ale fondului sculptat și aurit, ale nimbului puternic reliefat și ale chenarelor în chip de frînghie răsucită, stau să înăbușe o firavă sfîntă Paraschivă, înfășurată într-un maforion asemenea celui al Fecioarei, ce-i lasă descoperite chipul macerat și mîinile subțiri și prelungi. Doar roșul-cafeniu al mantiei, luminat de cutele decorative, o degajează cu greu din apăsarea reliefurilor aurite. Alături de cele «fixe» din iconostase, icoanele portative s-au bucurat de o prețuire crescîndă la sfîrșitul veacului al XVI-lea și în veacul următor. Semne ale acestei prețuiri se ivesc încă din deceniile precedente: în 1570 exista la Suceava o «frăție» a zugravilor iconari și tot din același an se păstrează în colecția mînăstirii Putna cîteva icoane, din păcate grosolan repictate. Se știe de asemenea că voievodul Petru Șchiopul poseda un număr însemnat de icoane. Dintre cele pe care le-a luat cu sine în Tirol, în exilul său voluntar din 1591, un minuscul panou rotund, reprezentînd întîlnirea dintre apostolii Petru și Pavel (azi la Kunsthistorisches Museum din Viena) își are o replică mărită în Serbia, într-un tondo din biserica Înălțării de la Topla. În primele decenii ale veacului al XVII-lea, comanda de icoane este destul de însemnată în Moldova. Numai modesta biserică de lemn a fostului schit Văleni — lîngă Piatra Neamț — adăpostea pînă nu demult zeci și zeci de icoane din această perioadă. (Nesocotind pe cele împrăștiate la desființarea schitului, pe la sfîrșitul sec. XIX, dintre care cîteva au ajuns la mănăstirea Agapia. Din cele rămase atunci, parte au fost recent transformate în colecțiile mănăstirilor Bistrița-Neamț și Văratec.) În general aceste icoane sînt lucrate cu o tehnică îngrijită și destul de sigură, după bune rețete de atelier, care nu sînt însă întotdeauna aceleași, și pe care le înviorează adesea prospețimea detaliului decorativ. Nota personală evidențiază cîte un panou. Ea se realizează uneori prin capacitate de exprimare emoțională (*Punerea în mormînt*, Bistrița), alteori — ca în *Înălțarea crucii*, de Gligore Zugravul, 1613, (Bistrița) — prin izul popular, printr-o anumită forță rustică, degajată aici de tonalitatea simplă, de desenul aspru și sumar, de șirul de slove al inscripției, condus cu aplicație de jur împrejurul imaginii, sau încă prin metamorfozarea lui Hristos într-un frumos exemplar de țăran carpatin, vînjos și uscățiv, cu trăsături respirînd o nobilă putere virilă (*Isus Pantocrator*, Văratec).

Ca și unele panouri de la Văleni, apropieri de factură, stil și detalii decorative cu pictura murală de la Sucevița și Dragomirna prezintă și icoanele de la mănăstirea Pîngărați (parte din ele trecute în colecția mănăstirii Bistrița), precum și altele, din aceeași vreme, din care citățm un *Isus Pantocrator* (azi în colecția mînăstirii Agapia), executat la comanda mitropolitului Anastasie Crimca. Înmulțirea influențelor străine și procesul de diversificare, caracteristice arhitecturii bisericilor datorate lui Vasile Lupu, pot fi constatate și la icoanele ce împodobeau ctitoriile acestui voievod. Dacă s-a putut vorbi, pentru secolul al XVII-lea, de o înrîurire a artei iconarilor moldoveni în Rusia de sud, o destul de puternică influență rusească, de sursă moscovită, se exercită la rîndul ei asupra picturii moldovenești, prin meșterii pe care Vasile Lupu îi ceruse țarului pentru a împodobi cu pictură biserica mînăstirii Trei Ierarhi din Iași, dar și prin elementele noi pe care și le vor fi însușit zugravii moldoveni, trimiși cu puțin înainte de același domn, să lucreze la Moscova icoanele pentru tîmpla aceleiași ctitorii.

Un fenomen nou, însemnat pentru aspectul său precursor, îl constituie activitatea unor pictori de concepție apuseană, formați în zona de influență a artei baroce central-europene, cum

Scanned with OKEN Scanner

e autorul icoanelor din tîmpla bisericii ridicate de Vasile Lupu în incinta Cetății Neamț (azi, în parte la mînăstirea Neamț, fig. 215) și care semnează Маларь (= Maler) Кар(ас)кїн, punînd data, 1643, cu cifre arabe.

Cum e de așteptat, într-o perioadă în care gustul și concepția estetică prețuiesc realizarea artistică mai cu seamă în aspectul ei ornamental, tehnica fondurilor stucate, cu motive vegetale aurite, își găsește o largă răspîndire, impunîndu-se atît icoanelor de la Trei Ierarhi (după cum o dovedește icoana de hram, păstrată în palatul mitropolitan din Iași), cît și celor occidentalizante din Cetatea Neamț. Spre deosebire însă de reliefurile accentuate, din jurul anului 1600, motivele fondurilor stucate sînt acum, ca și mai tîrziu, conturate doar prin incizii, într-o tehnică sumară și, în genere, mai stîngace.

Circulația zugravilor, și cu atît mai mult a produselor lor, este mare în veacul al XVII-lea. O icoană a arhanghelului Mihail (azi în colecția mînăstirii Văratec), executată în 1651 la comanda unor locuitori din Crăcăoani, de zugravul Tatomir (?), venit din « Țara Muntenească » (și grav maltratată de un vopsitor modern), are fondul în relief aurit. Altfel se prezintă o icoană muntenească, din vremea lui Matei Basarab, semnată de Vlaicu și ajunsă în colecția mînăstirii Bistrița-Neamț. Fondul ocru, plat și coloritul lipsit de strălucire, îi dau un aspect tern, în acord cu înfățișarea posacă pe care zugravul i-a dat-o lui Isus.

Opere datorate așa zisei « școli cretane » au ajuns în Moldova mai cu seamă prin mijlocirea Athosului. O icoană — azi în colecția mînăstirii Celic-Dere, jud. Tulcea — provenind de la mînăstirea tutoveană Adam, poartă înscrise numele unui « Kir Emanuil, iereu din Creta » (κειρ Εμανηηλ Ιερεος εκ κρη(τ)ος) — poate zugrav, dar mai curînd donator — și data 1602 (?). Tradițiile moldovenești vor mai rezista o vreme, asimilînd unele din aceste influențe. Ele sînt atestate nu numai de persistența fondurilor în stuc ornamentat, pe care le vom întîlni și în a doua jumătate a veacului (icoanele împărătești de la biserica Sfinții Teodori din Iași, 1665 (fig. 216), ci și de reluarea unui tip local de icoană bilaterală, de mare prestigiu. La originea acestui tip stă o vestită icoană de procesiune de la mînăstirea Neamț, reprezentînd pe o față pe Odighitria iar pe cealaltă pe sf. Gheorghe, și considerată de o tradiție neverificată științific drept un dar făcut de Ioan al VIII-lea Paleologul lui Alexandru cel Bun. Aceleași chipuri sînt înfățișate pe o icoană cu două fețe, provenind tot de la mînăstirea Adam (azi tot la Celic-Dere) și care, cu toate deteriorările suferite și ferecătura tîrzie ce o îmbracă, poate fi atribuită veacului al XVII-lea.

Neavînd parte de un impuls asemănător celui dat în Țara Românească dezvoltării artistice de domnia lui Constantin Brîncoveanu, icoanele moldovenești din jurul anului 1700 se situează, ca valoare și ca număr, în urma celor muntenești contemporane, a căror influență o suferă uneori, și alături de care pot fi găsite, prin biserici sau mici muzee mînăstirești.

În secolul al XVIII-lea, legăturile religioase, și în mod special acțiunea de propagandă politică sub haina credinței și prin intermediul bisericii, vor impune din ce în ce mai mult slăbitei școli moldovenești diversele formule artistice practicate în Rusia și aduse în mod sistematic pînă tîrziu în veacul al XIX-lea de marele număr de icoane, și uneori de meșteri veniți de pe întinsul împărăției pravoslavnice.

Scanned with OKEN Scanner

Asemenea icoane sînt cele din tîmpla bisericii Sf. Ilie de lîngă Suceava, pictate la 1708 în « slăvitul oraş Moscova » de Vasilii şi Kiril Ulanov, zugravi cu faimă la vremea lor, făcînd parte din « şcoala palatului » de la Kremlin.
Icoanele lor, atît cele de la Sf. Ilie cît şi cele din depozitul Galeriei Tretiakov de la Moscova, sînt pictate în maniera acestei şcoli — cunoscute mai cu seamă prin cel mai faimos reprezentant al ei, Simon Uşakov — manieră la baza căreia sta încercarea de adaptare a iconografiei ortodoxe la un academism de sursă renascentistă şi barocă.
În ultimele decenii ale veacului al XVIII-lea şi la începutul celui următor, prezenţa a relativ numeroşi călugări ruşi în Moldova — în special cei aparţinînd grupului condus de Paisie Velicikovski de la mînăstirea Neamţ — dintre care unii iconari, a făcut ca semnăturile ruseşti să nu fie de loc excepţionale, pe lucrări izolate sau pe ansambluri de iconostase, unele îndemînatec lucrate, după reţete seci, mai tradiţionale sau mai « moderne ».
Icoanele greceşti, sau numai cu inscripţii greceşti, sînt şi ele frecvente în această epocă, datorită domniilor fanariote şi călugărilor greci din mînăstirile închinate. Prea puţinul interes artistic pe care pot să-l prezinte unele din ele, priveşte mai curînd ornamentica decît pictura.
Cît despre zugravii moldoveni din veacul al XVIII-lea şi de la începutul celui de al XIX-lea, deşi numeroşi, ştirile despre ei sînt mai sărace decît cele relative la confraţii lor din Ţara Românească. Unii, mai puţini, vor juca un rol oarecare în procesul de înnoire a picturii din ţara noastră şi de aceea activitatea lor va fi consemnată la începuturile artei româneşti moderne; despre cei mai mulţi nu se poate spune mai nimic şi nici n-ar prea fi de ce. Documentele ni-i pomenesc uneori, vînzînd sau cumpărînd, luînd zestre, moştenind, sau făcînd procese şi doar arar cîte un contract ni-i arată îndeplinindu-şi meşteşugul. Căci avem în general de-a face cu simpli meşteşugari, dintr-o tagmă ce va continua să producă multă vreme — pînă tîrziu după modernizarea concepţiei asupra picturii — icoane de serie, executate pe măsură ce trec anii, din ce în ce mai grosolan şi în aceeaşi măsură situîndu-se cu totul în afara creaţiei artistice propriu-zise.

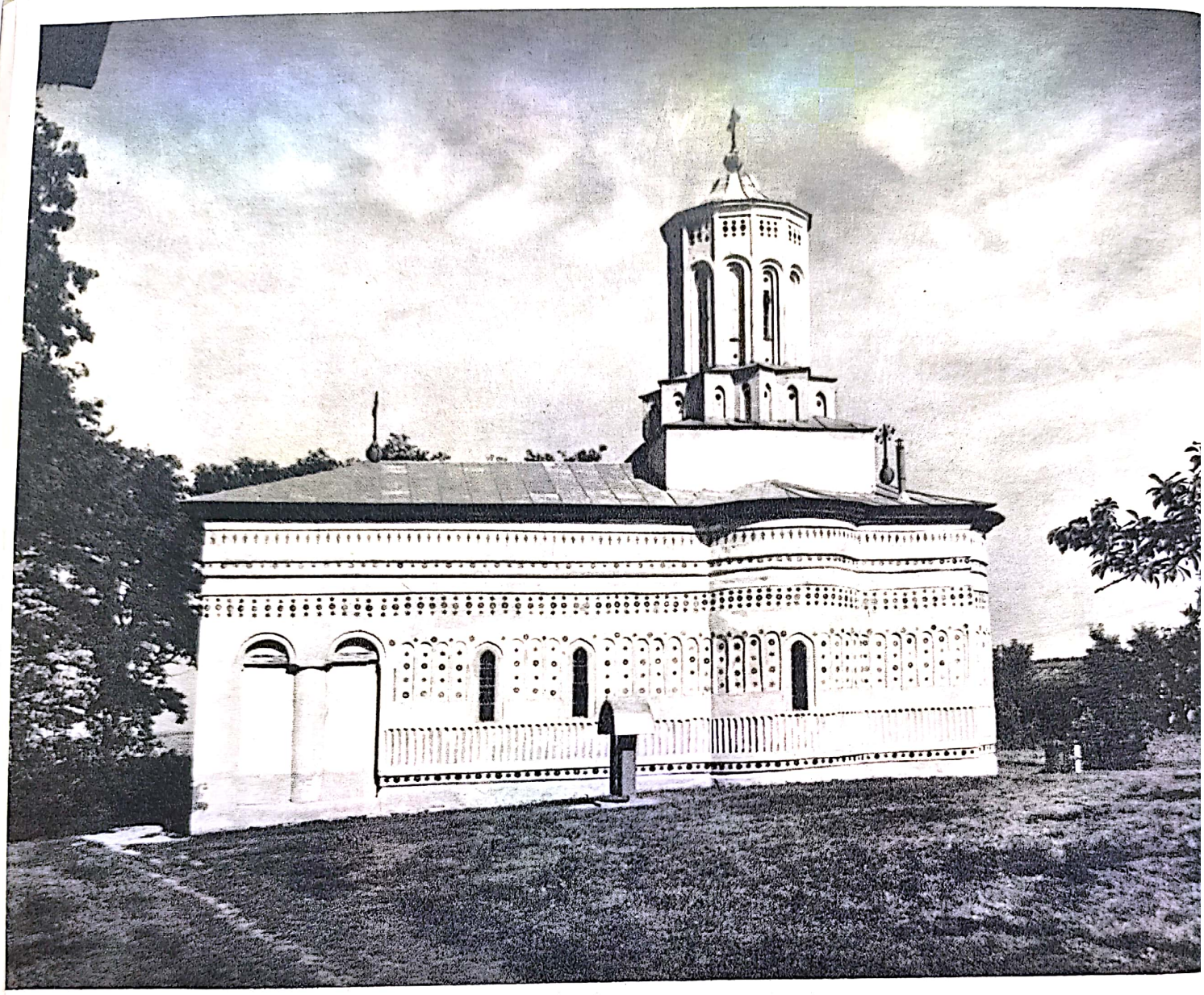
Broderia

Ca şi arhitectura, ca şi pictura şi toate celelalte arte broderia moldovenească intră, începînd cu cel de al doilea deceniu al veacului al XVII-lea, într-o nouă fază a evoluţiei sale. Păstrînd, dar sărăcite ca valoare artistică, schemele iconografice tradiţionale şi chiar o bună parte din elementele decorative mai vechi, broderiile de la Dragomirna, epitaful dăruit ctitoriei sale de către Miron Barnovschi în anul 1628 (azi în Muzeul de artă din Bucureşti), epitrahilul de la Secu al Mitropolitului Varlaam, cel de la Durău ş.a., introduc totuşi detalii noi şi, într-o măsură încă puţin perceptibilă, o tehnică nouă. Ceea ce caracterizează, de pildă, aerul din 1612 dăruit Dragomirnei de către ctitorul ei Anastasie Crimca (fig. 217,218), este latul chenar floral (din fir de aur şi de argint) şi reprezentarea cu totul plată şi inexpresivă a personajelor din

Scanned with OKEN Scanner

165. Iaşi.
Biserica Galata înainte de restaurare.

Scanned with OKEN Scanner



166. Aroneanu.
Biserica.

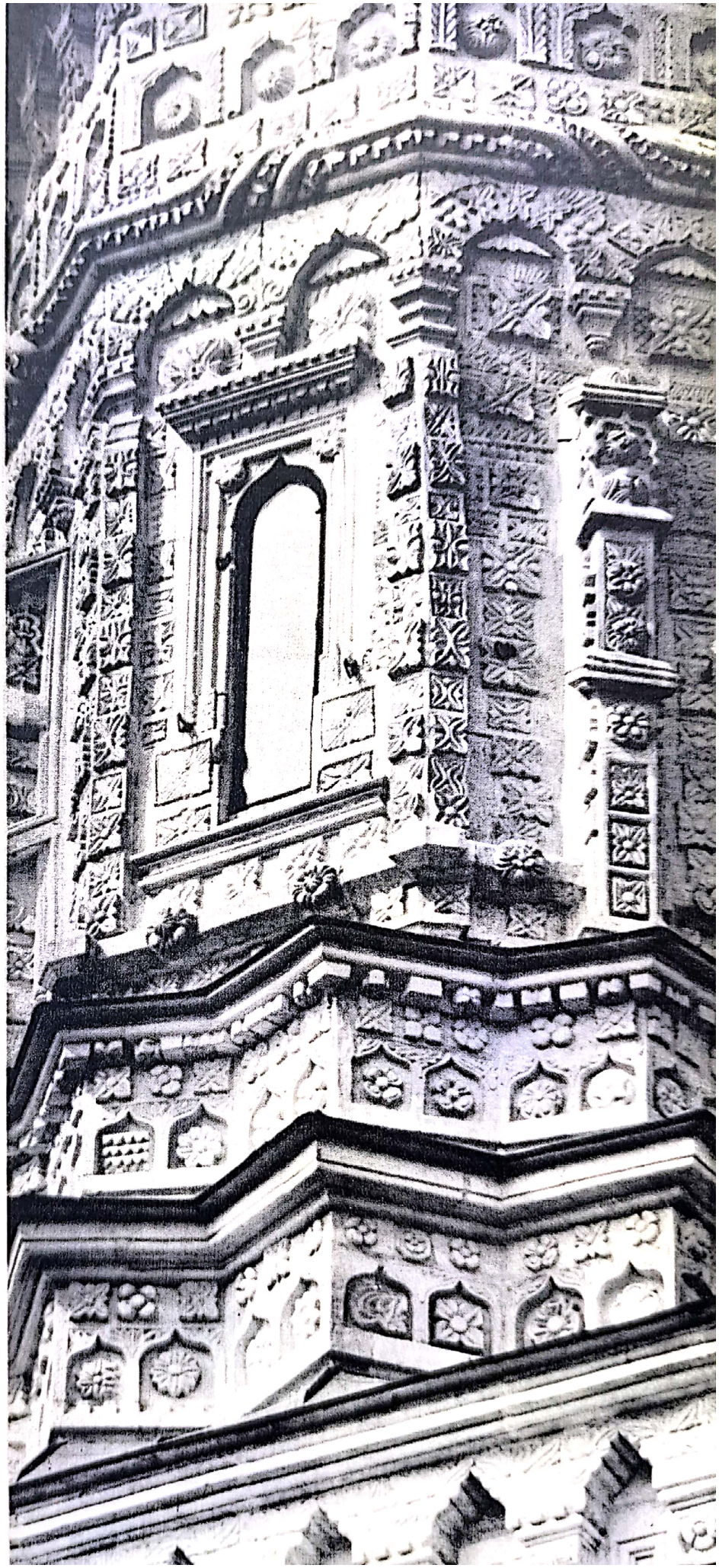
167. Mînăstirea Dragomirna.
Biserica mare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

168. Mînăstirea Dragomirna.
Biserica mare.
Turla.



169. Mînăstirea Dragomirna.
Biserica mare.
Turla. Detaliu.

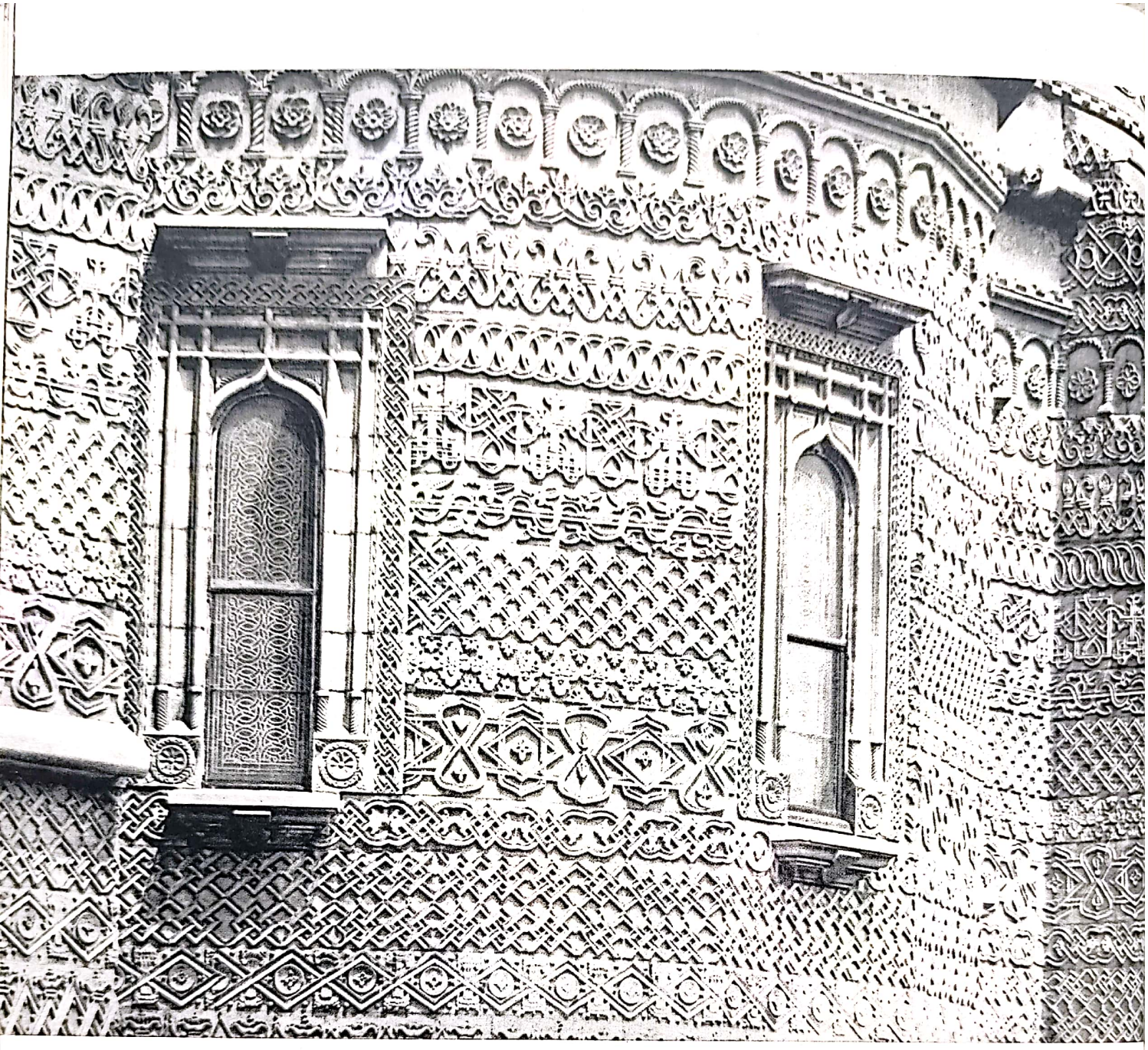
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

170. Mînăstirea Dragomirna.
Biserica mare.
Bolțile naosului.

171. Iași.
Biserica Trei Ierarhi.

Scanned with OKEN Scanner

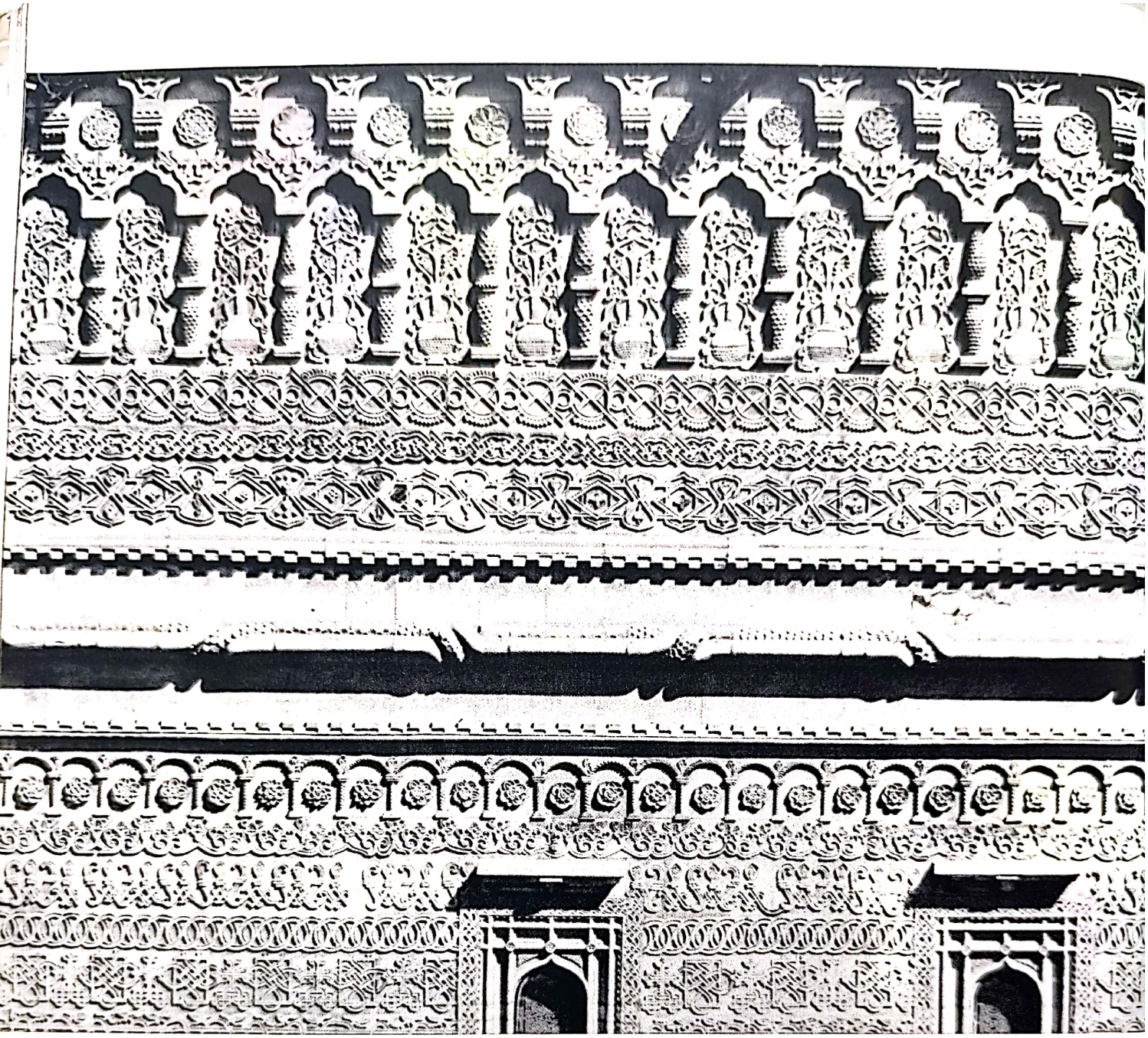


172. Iaşi.
Biserica Trei Ierarhi.

173. Iaşi.
Biserica Trei Ierarhi.
Absida de nord.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



174. Iaşi.
Biserica Trei Ierarhi.
Detaliu de faţadă.

Scanned with OKEN Scanner

175. Iaşi.
Mînăstirea Cetăţuia.
Biserica.

Scanned with OKEN Scanner

176. Iaşi.
Mînăstirea Golia.
Biserica.

177. Iaşi.
Mînăstirea Golia.
Biserica. Portalul.

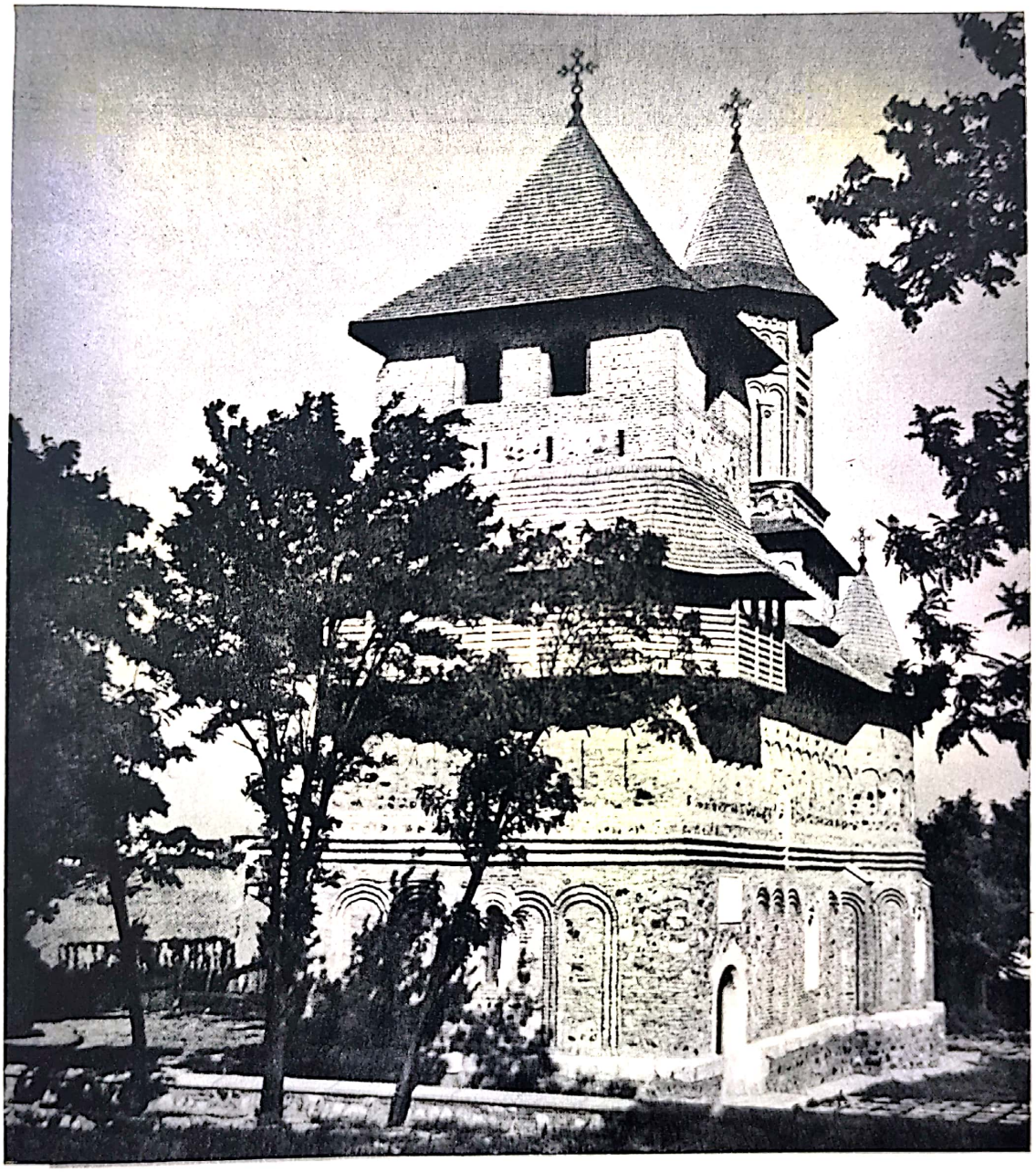
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

178. Iaşi.
Mînăstirea Golia. Biserica.
Cadrul uşii dintre pronaos şi naos. Detaliu.

179. Galaţi.
Biserica Precista.



Scanned with OKEN Scanner

180. Iaşi.
Biserica Barnovschi.

Scanned with OKEN Scanner

181. Iaşi.
Biserica Sfîntul Sava.

Scanned with OKEN Scanner

182. Mînăstirea Sucevița.
Vedere de ansamblu.

Scanned with OKEN Scanner

183. Mînăstirea Dragomirna.
Trapeza. Interior.

Scanned with OKEN Scanner

184. Iaşi.
Mînăstirea Cetăţuia.
Trapeza. Bolţile.

185. Iaşi.
Biserica Sfinţii Teodori.

Scanned with OKEN Scanner

0,40

Scanned with OKEN Scanner

186. Iaşi.
Biserica Curelari.

187. Iaşi.
Biserica Sfîntul Gheorghe (Mitropolia veche).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

190. Ruginoasa.
Biserica palatului.

191. Iași.
Mănăstirea Cetățuia.
Casele domnești.

Scanned with OKEN Scanner

192. Iaşi.
Mînăstirea Cetăţuia.
Casele egumeneşti.

193. Paşcani.
Conacul Cantacuzino.
Foişorul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

194. Trifești.
Conacul Ghica-Balș. Vedere generală.

195. J. Rey.
Piața din Iași după 1845.
Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R. S. România.

196. Iași.
Mînăstirea Frumoasa. Palatul.

197. Iași.
Mînăstirea Golia.
Fîntîna de la intrare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

198. Mînăstirea Sucevița.
Fațada de nord.
Scara lui Ioan Sinaidul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

199. Mînăstirea Sucevița.
Fațada absidei de est.

200. Mînăstirea Sucevița.
Fațada de sud.
Pocrovul și scene din Acatist.

Scanned with OKEN Scanner

201. Mînăstirea Sucevița
Aducerea moaștelor
lui Ioan cel Nou la Suceava.

Scanned with OKEN Scanner

202. Mînăstirea Sucevița.
Fațada de sud.
Filozofi antici (Aristotel și Pithagora).

Scanned with OKEN Scanner

АГГЛ
ГВ
АГГЛ
ГВ
АГГЛ

Scanned with OKEN Scanner

203. Mînăstirea Sucevița.
Absida de sud. Îngeri.

204. Mînăstirea Sucevița.
Izgonirea Israeliților din Egipt.

205. Iași. Biserica Trei Ierarhi.
Sfînt militar. Detaliu.
Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iași.

Scanned with OKEN Scanner

206. Iaşi.
Biserica Trei Ierarhi.
Scenă din Acatist.
Muzeul Mitropoliei
Moldovei, Iaşi.

Scanned with OKEN Scanner

207. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi.
Portretul lui Vasile Lupu.
Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.

208. Iaşi. Biserica Golia.
Tablou votiv. Detaliu.

209. Iaşi. Biserica Golia.
Judecata de apoi. Pridvor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

210. Iaşi.
Mînăstirea Cetăţuia.
Sfinţi militari. Naos.

211. Tetravanghelul lui Ivanco.
1646. Evanghelistul Ioan.

212. Mînăstirea Humor.
Arhanghelul Mihail. Icoană.

Scanned with OKEN Scanner

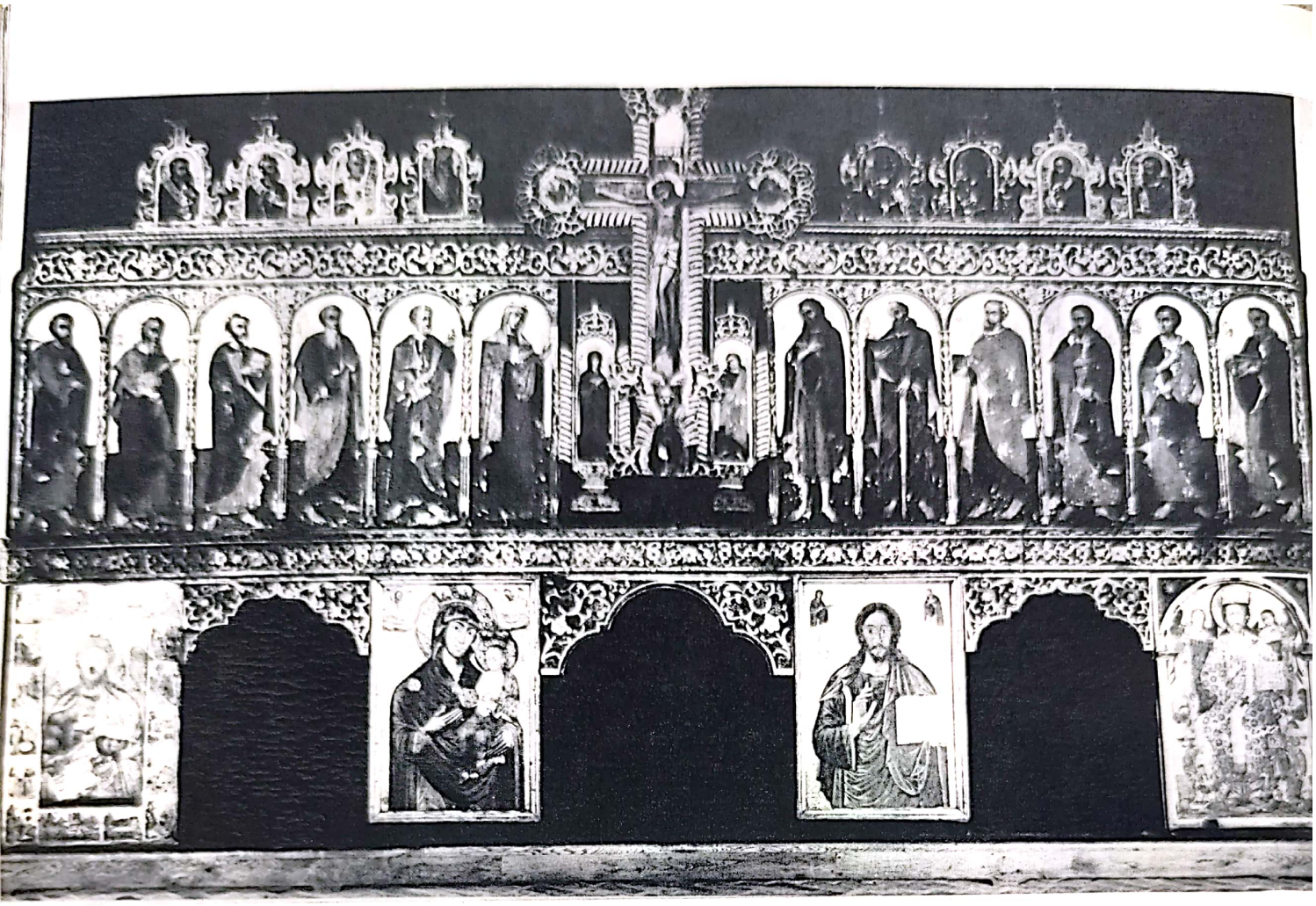
Scanned with OKEN Scanner

213. Dărmănești-Neamț.
Sfînta Paraschiva. Icoană.
Muzeul de artă, București.

214. Mînăstirea Putna.
Înălțarea. Icoană.
Muzeul Mînăstirii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



215. Mînăstirea Neamț.
Fragment de iconostas
(provine din Cetatea Neamțului).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

217. Mînăstirea Dragomirna.
Aer de la Anastase Crimca. 1612.

218. Mînăstirea Dragomirna.
Aer de la Anastase Crimca. Detaliu. 1612.

Scanned with OKEN Scanner

219. Iaşi.
Biserica Trei Ierarhi.
Dveră. Muzeul de artă, Bucureşti.

220. Mînăstirea Sucevița.
Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă.
Muzeul mănăstirii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

221. Mînăstirea Sucevița.
Acoperămîntul de mormînt
al lui Ieremia Movilă. Detaliu.
Muzeul mînăstirii.

222. Mînăstirea Sucevița.
Acoperămîntul de mormînt
al lui Ieremia Movilă. Detaliu.
Muzeul mînăstirii.

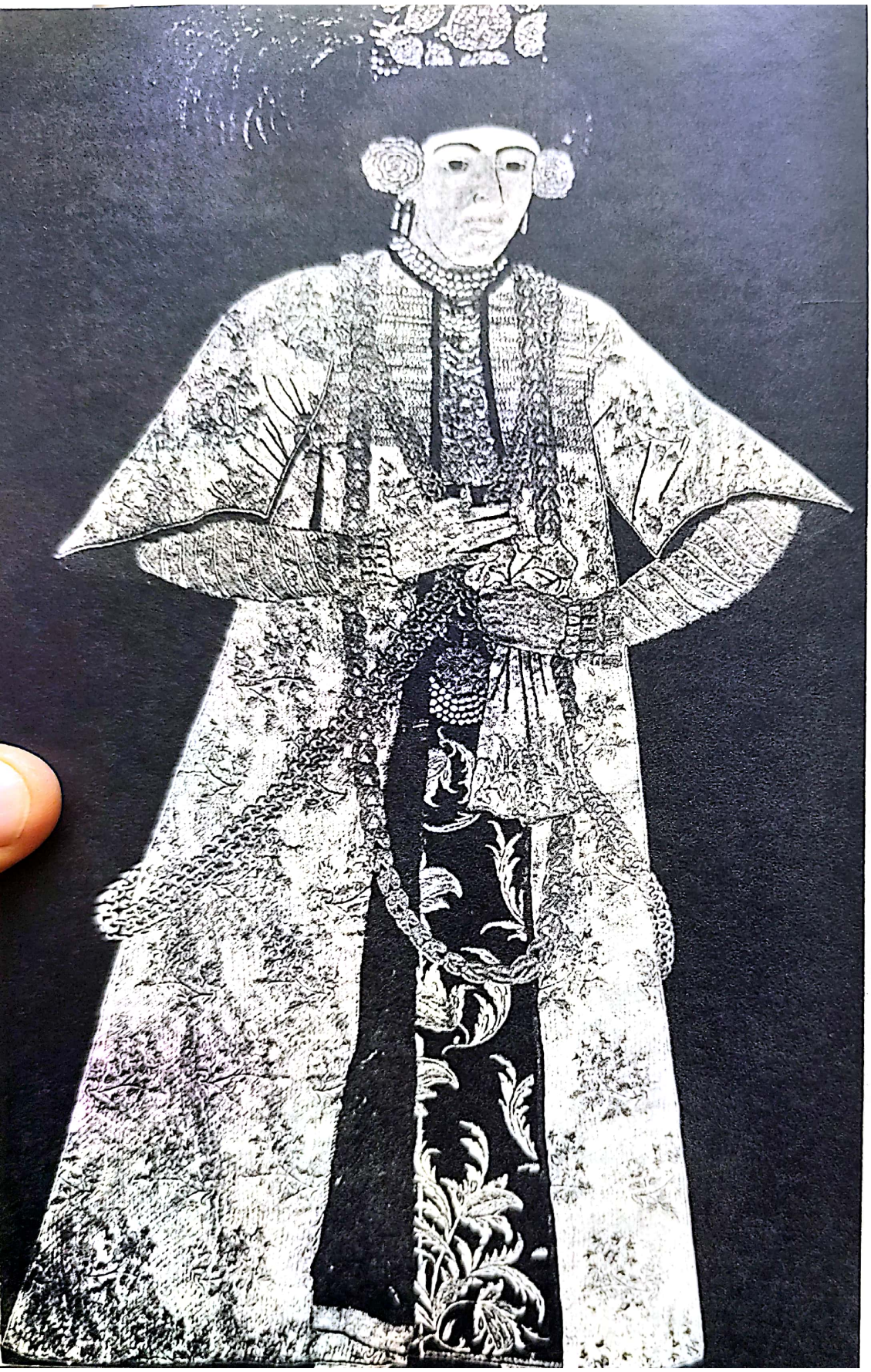
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

223. *Mînăstirea Sucevița. Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă. Detaliu. Muzeul mînăstirii.*

224. *Mînăstirea Sucevița. Acoperămînt de mormînt al lui Simeon Movilă. Muzeul mînăstirii.*

Scanned with OKEN Scanner

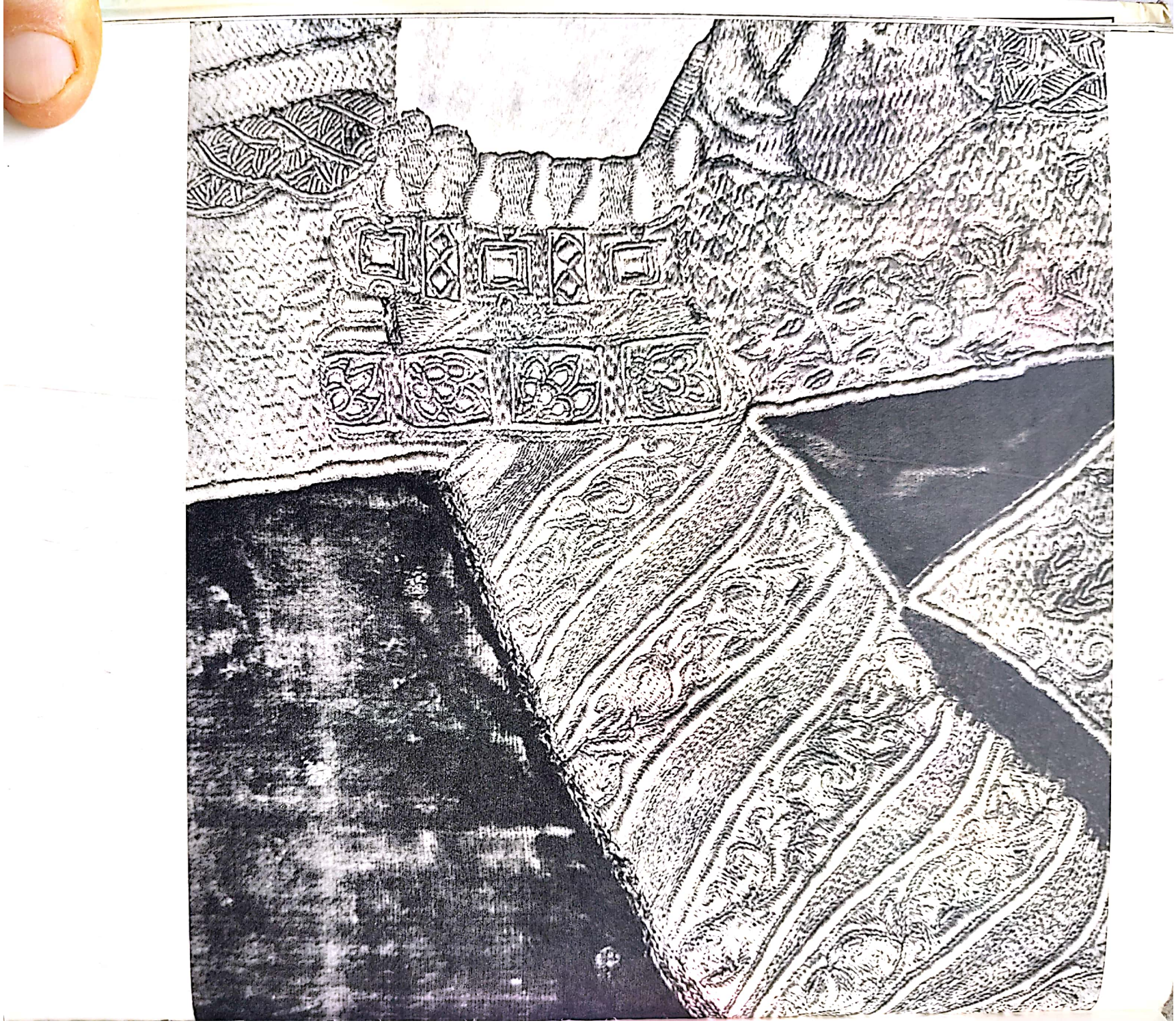


225. Iaşi. Acoperămîntul de mormînt al Doamnei Tudosca. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.

226. Iaşi. Acoperămîntul de mormînt al Doamnei Tudosca. Detaliu. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

227. Iaşi.
Acoperământul de mormînt al Doamnei Tudosca.
Detaliu.
Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.

228. Iaşi.
Acoperământul de mormînt al voievodului Ion.
Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.

Scanned with OKEN Scanner

229. Iaşi.
Acoperământul
de mormînt
al voievodului Ion.
Detaliu.
Muzeul Mitropoliei
Moldovei, Iaşi.

230. Iaşi.
Biserica Barnovschi.
Văl liturgic.
1734.

Scanned with OKEN Scanner

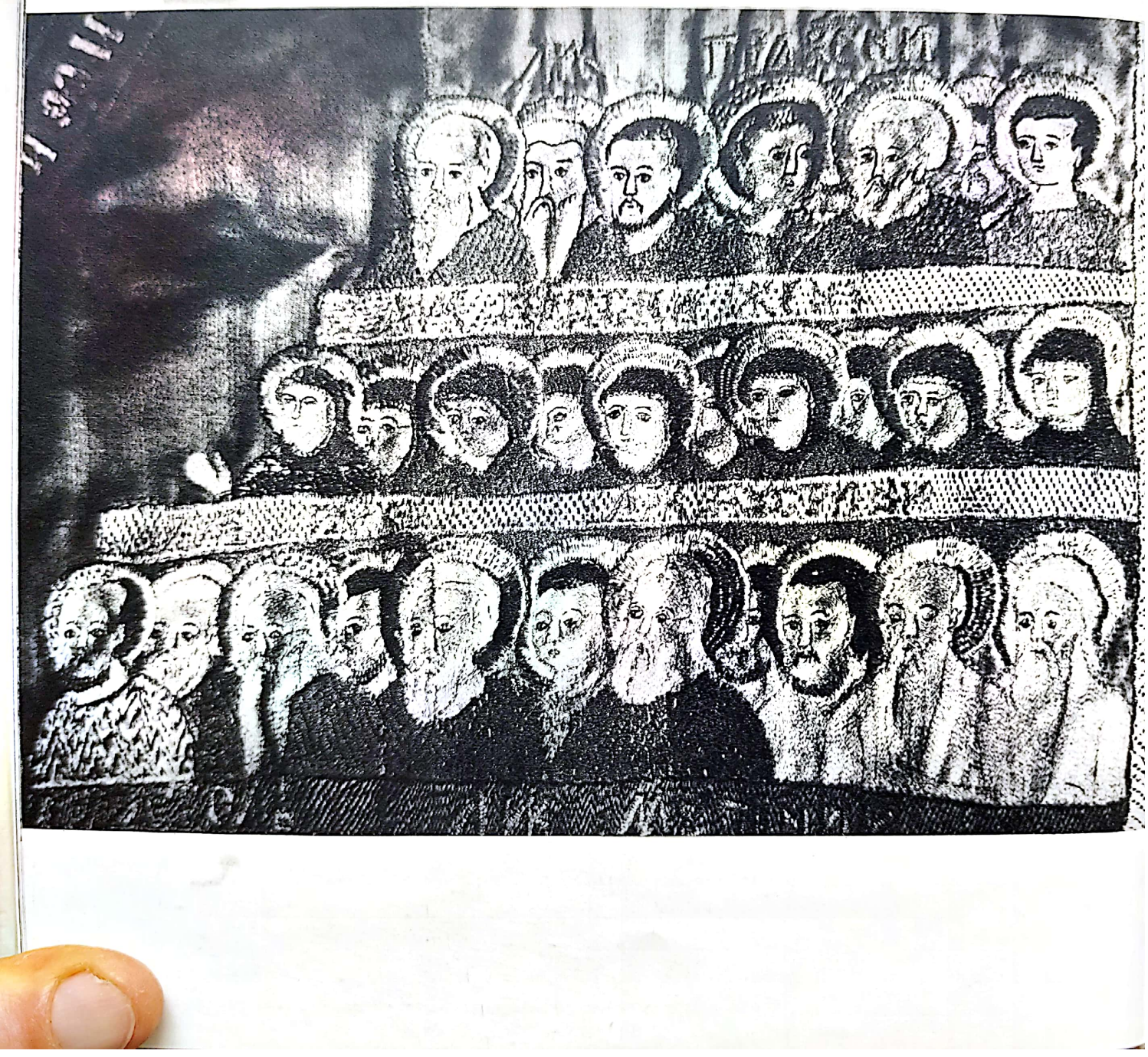
231. Iaşi.
Biserica Barnovschi.
Văl liturgic.
1734.
Detaliu.

232. Iaşi.
Biserica Barnovschi.
Văl liturgic.
1734.
Detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

233. Iaşi.
Biserica Barnovschi.
Văl liturgic. 1734.
Detaliu.

234. Iaşi.
Biserica Barnovschi.
Văl liturgic. 1734.
Detaliu.



Scanned with OKEN Scanner

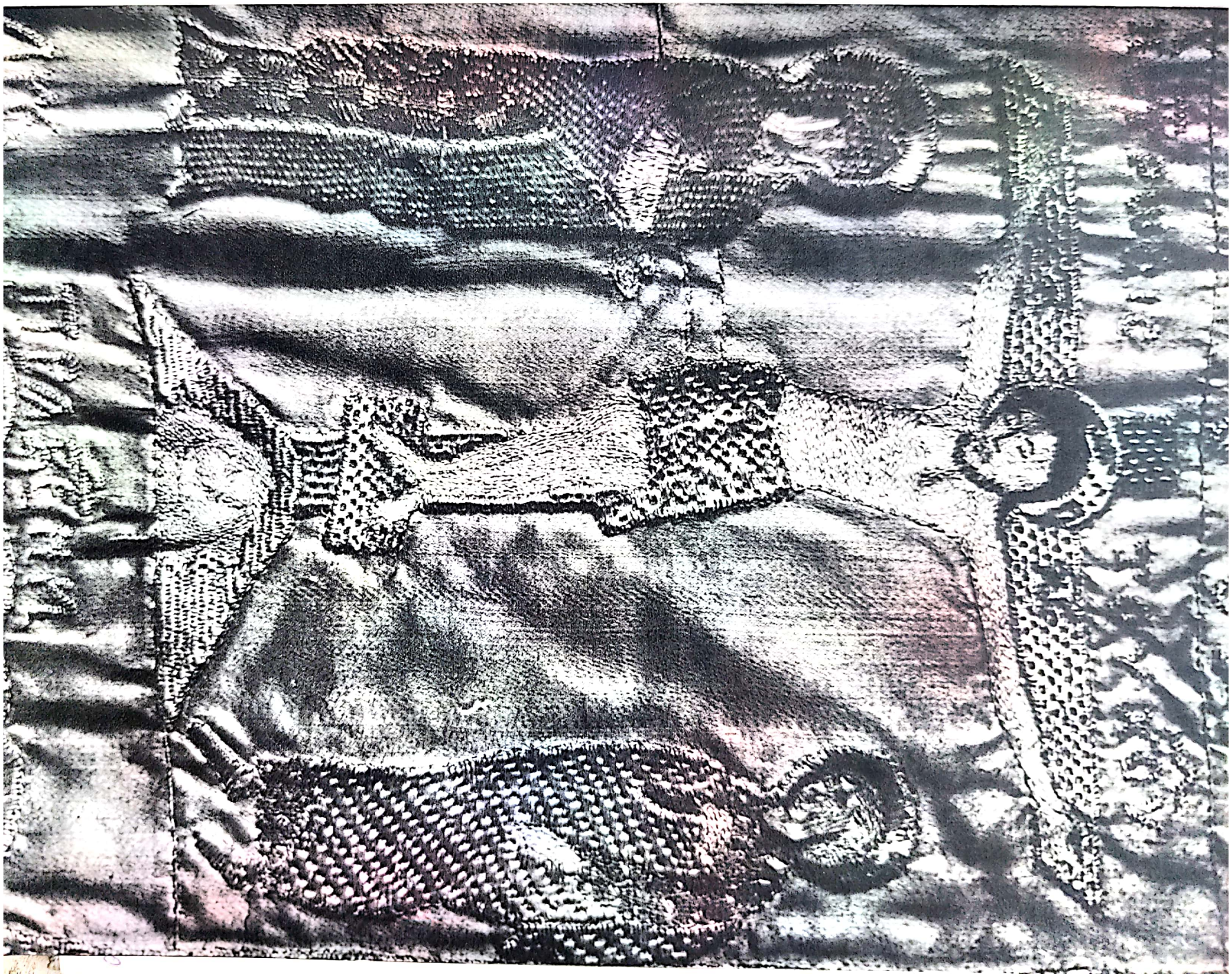
Scanned with OKEN Scanner

236. Mînăstirea Văratec.
Dveră. Secolul XIX. Detaliu.

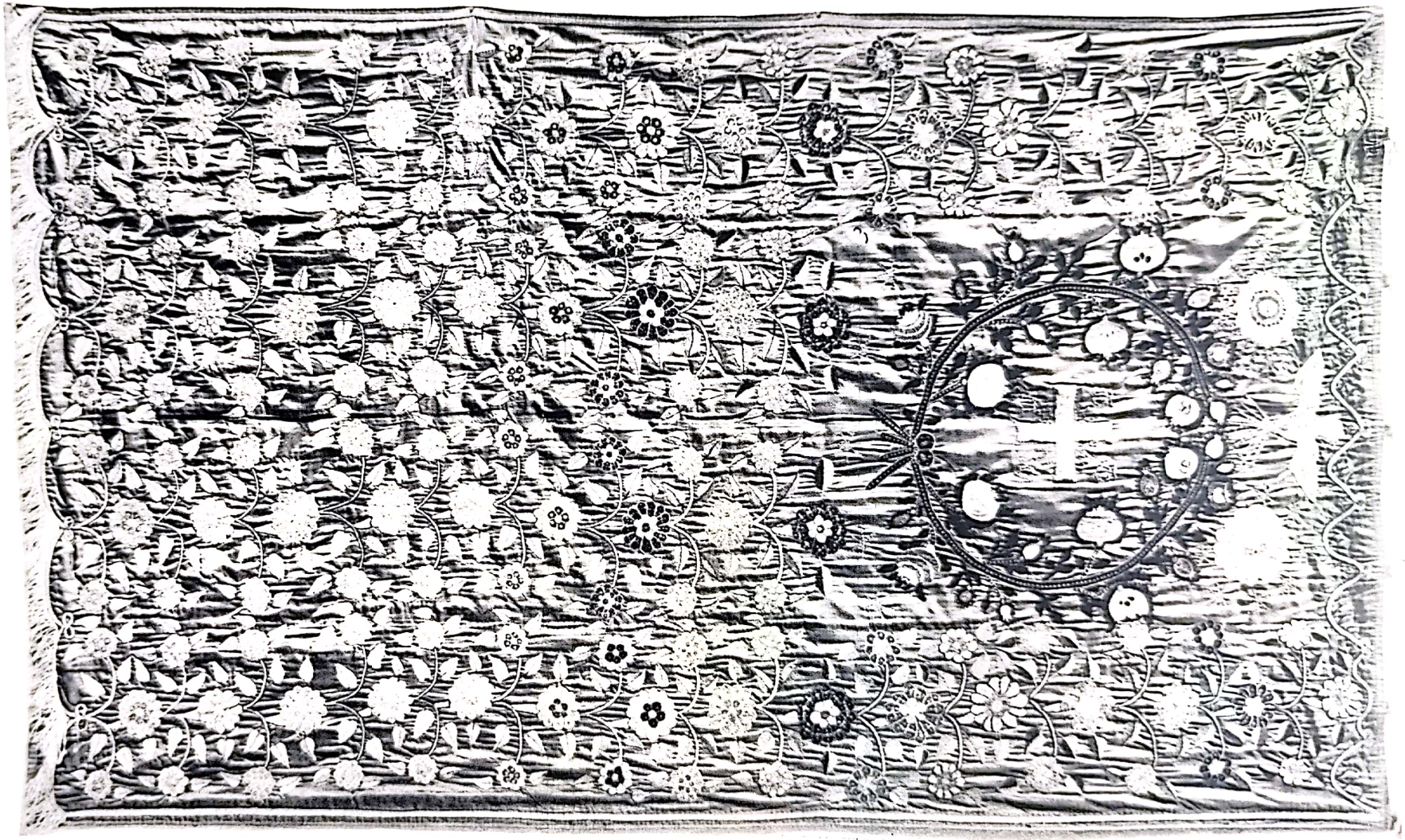
235. Mînăstirea Văratec.
Dveră de uşă împărătească.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

237. *Mînăstirea Văratec. Acoperămînt pentru Sfînta masă.*

238. *Mînăstirea Văratec. Felon de la Safta Brîncoveanu.*

Scanned with OKEN Scanner

239. Mînăstirea Dragomirna.
Stema cu pisanie a turnului de intrare.

240. Iaşi.
Trei Ierarhi. Stema casei domneşti.

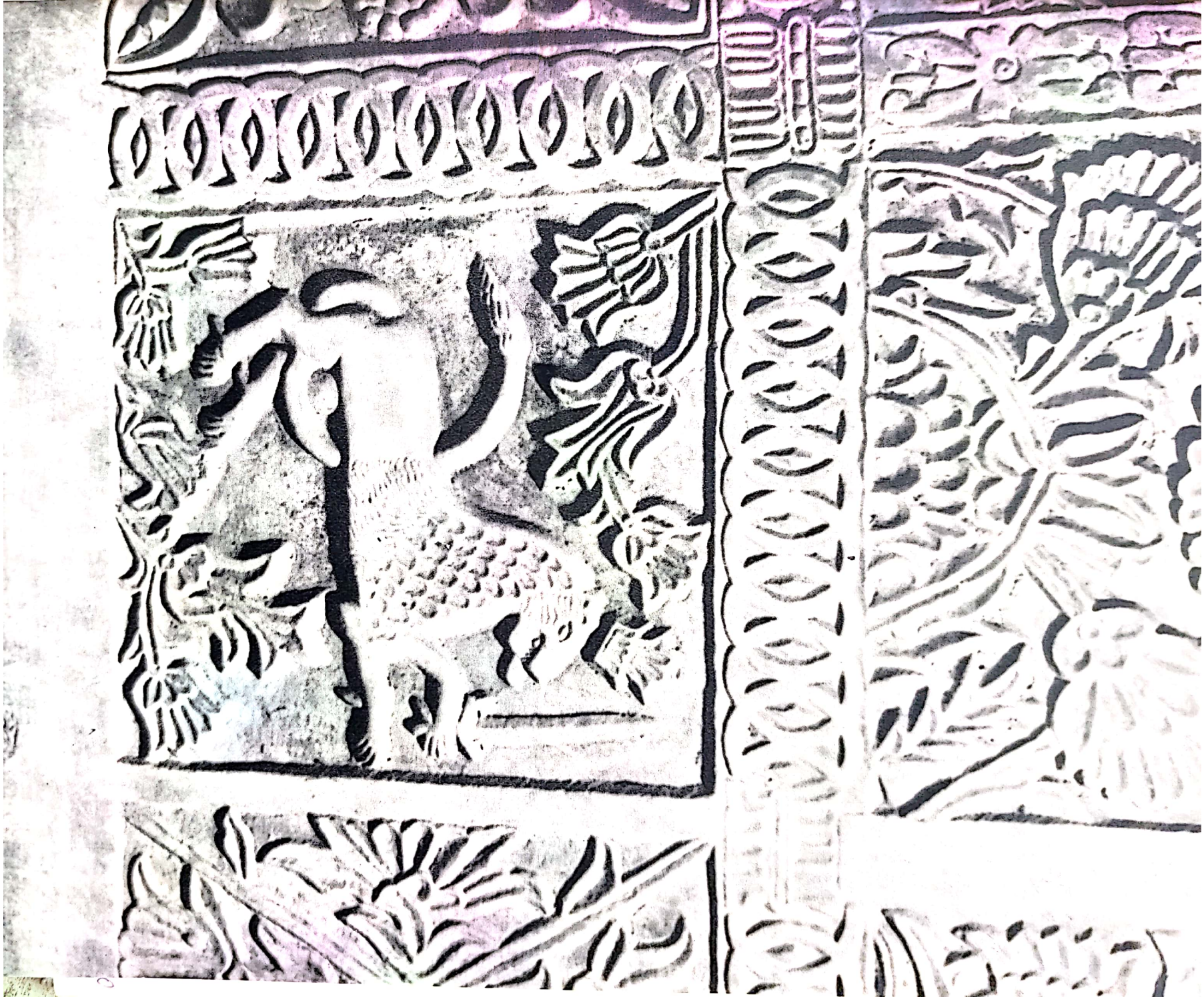
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

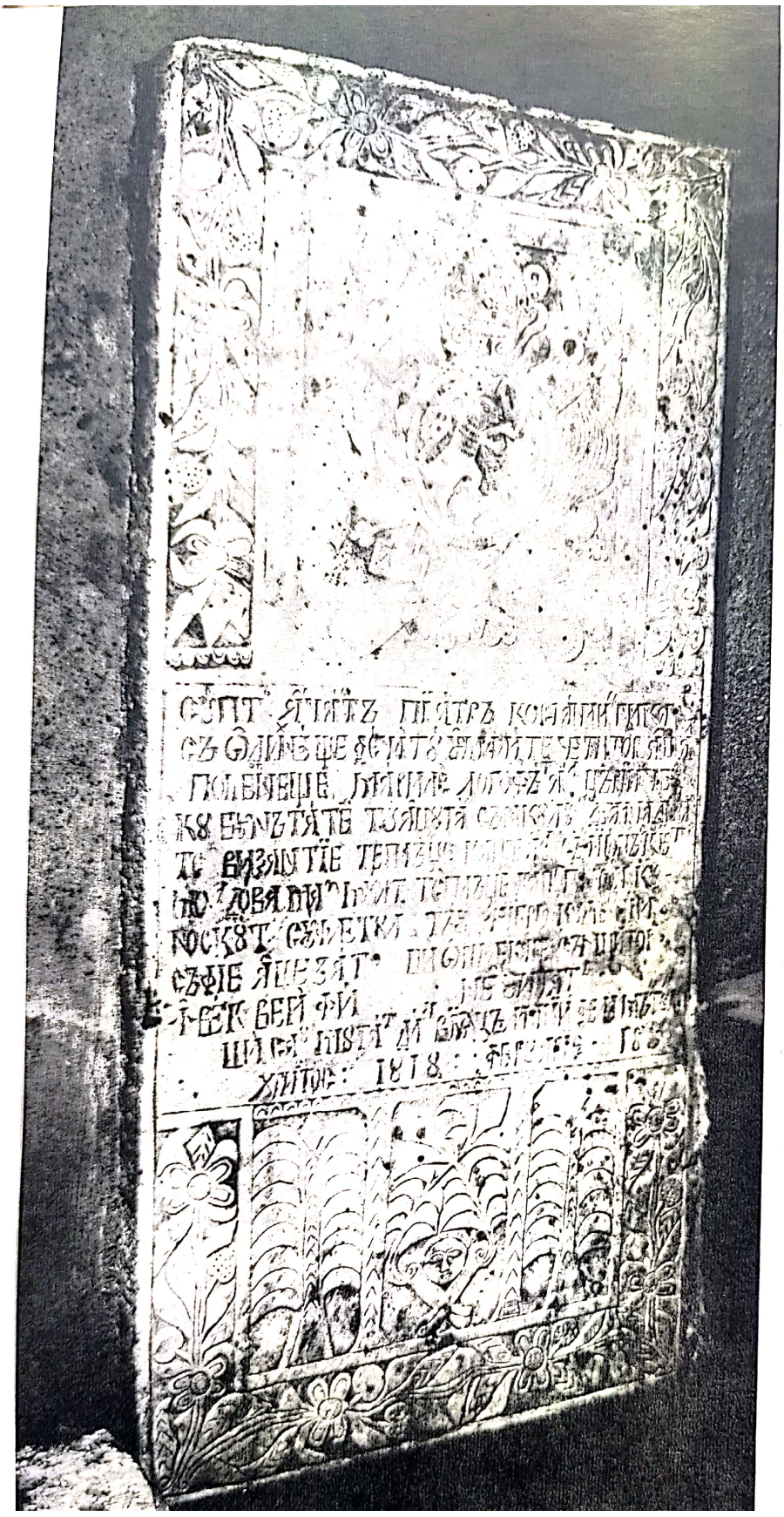
241. Iaşi. Mînăstirea Golia. Portalul bisericii.

242. Iaşi. Mînăstirea Golia. Cadrul uşii dintre pronaos-naos. Detaliu

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



243. Iaşi.
Biserica Sfîntul Spiridon.
Lespedea de mormînt
a lui
Constantin Ghica.

Scanned with OKEN Scanner

244. Mînăstirea Voroneț
Lespedea de mormînt
a lui Grigorcea.

245. Mînăstirea Sucevița.
Lespedea de mormînt
a lui Ieremia Movilă. 1606.

Scanned with OKEN Scanner

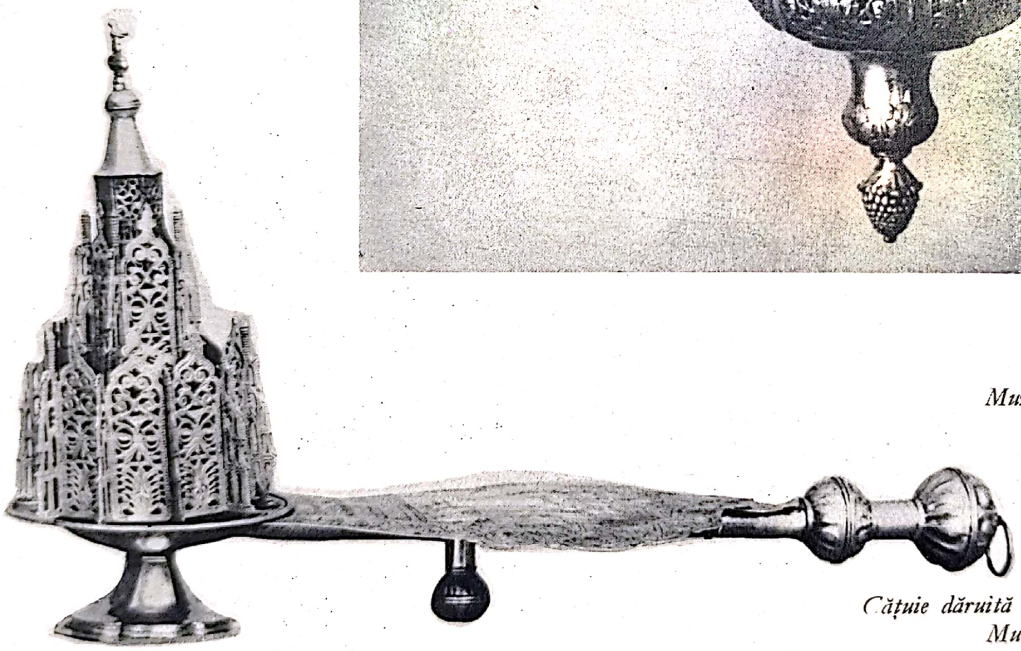
246. Mînăstirea Sucevița.
Analog.

247. Mînăstirea Moldovița.
Pomelnic.

Scanned with OKEN Scanner

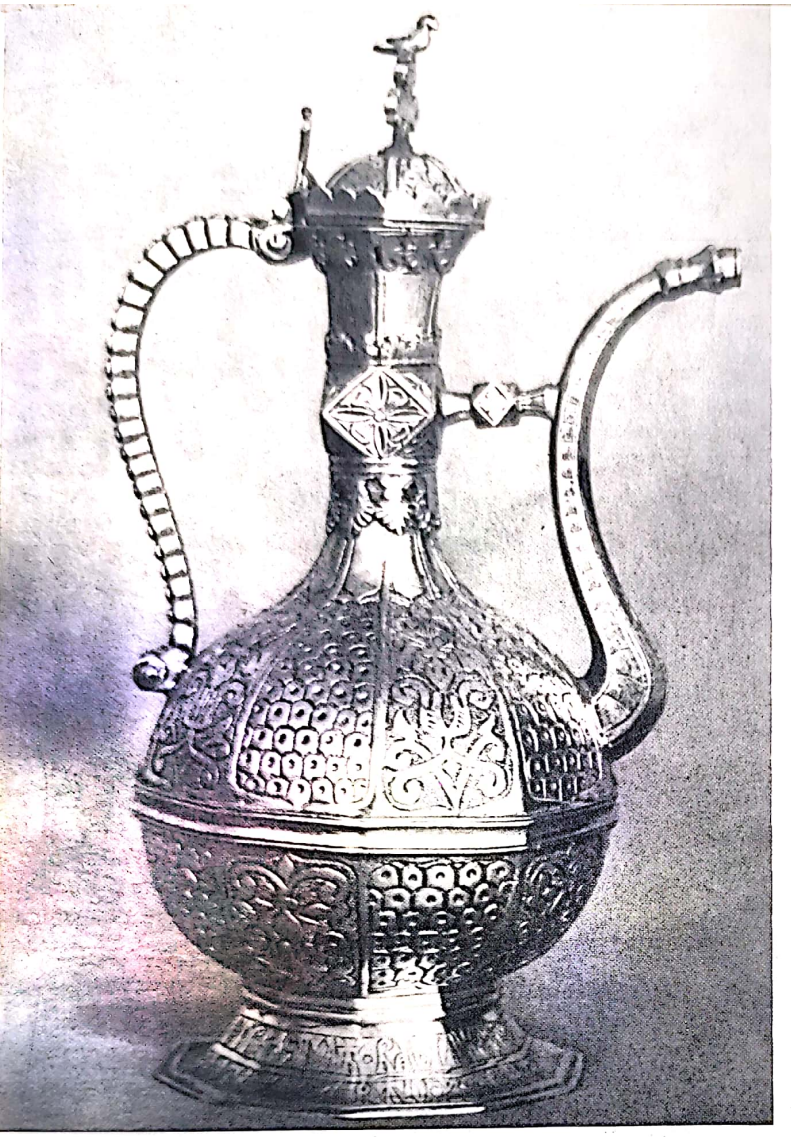
Scanned with OKEN Scanner

249. Iaşi.
Trei Ierarhi.
Candelabru.
Muzeul de artă, Bucureşti.



248. Iaşi.
Trei Ierarhi.
Cățuie dăruită de Vasile Lupu. 1639.
Muzeul de artă, Bucureşti.

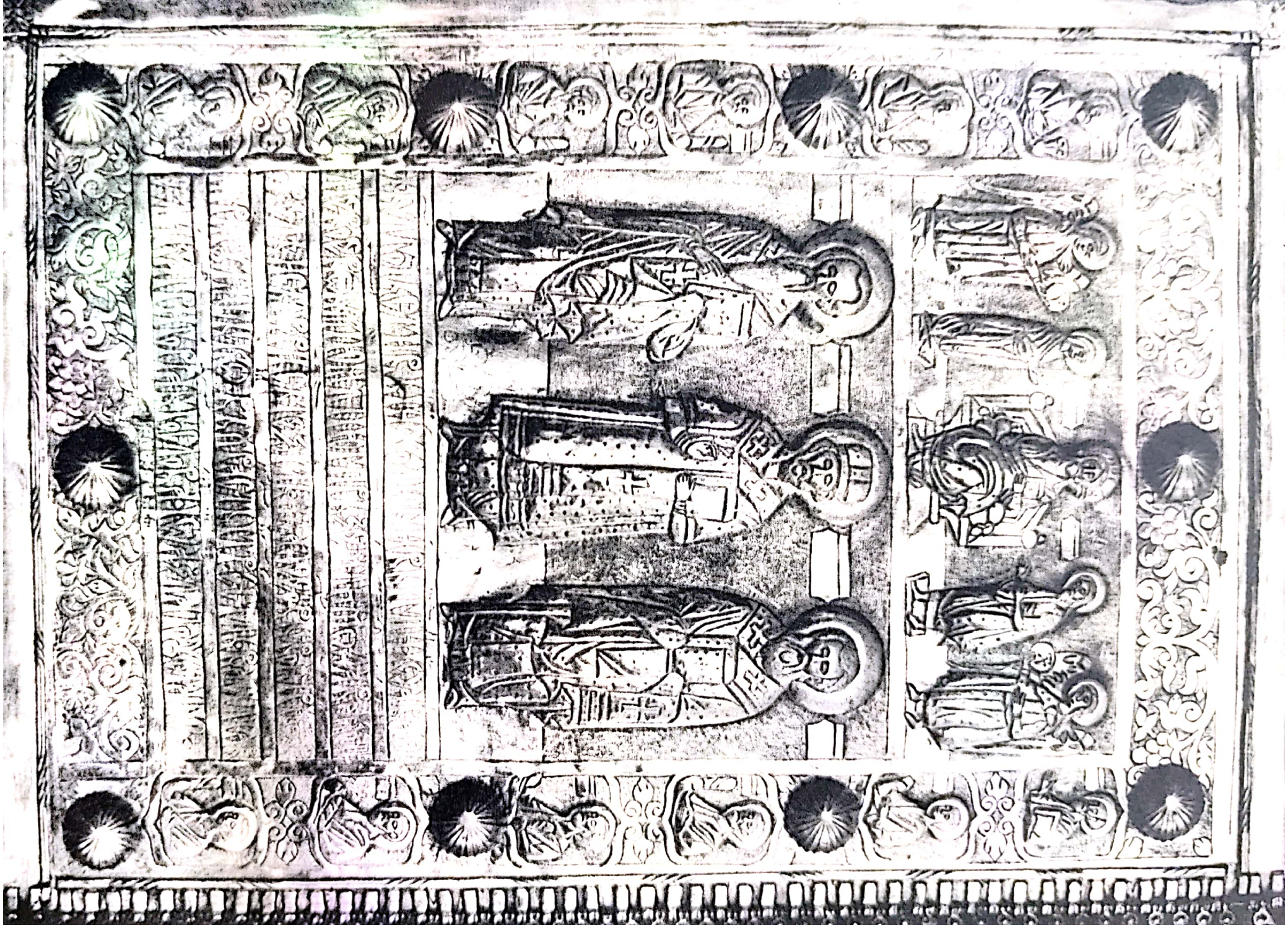
Scanned with OKEN Scanner



250. Iaşi.
Trei Ierarhi.
Ibric.
Muzeul de artă, Bucureşti.

251. Iaşi.
Trei Ierarhi
Candelă dăruită de Vasile Lupu.
Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

253. Iaşi.
Mitropolia.
Cristelniţă dăruită de Antonie Ruset.
1678.
Muzeul de artă, Bucureşti.

254. Mînăstirea Slatina.
Cristelniţă. 1617.
Muzeul de artă, Bucureşti.

252. Iaşi.
Trei Ierarhi.
Ferecătură de evanghelie
dăruită de Vasile Lupu.
Muzeul de artă, Bucureşti.

255. Iaşi. Trei Ierarhi.
Placă pomelnic de ceramică.
Secolul XVII.
Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

256. Vas de Kuty.
Colecția de artă comparată, București.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentarea *Adormirii Maicii Domnului*. Este vorba de o piesă perfect reușită din punct de vedere tehnic, dar care nu mai comunică nici un fel de emoție estetică sau spirituală. Deși echilibrul între figurativ și decorativ se păstrează încă, ochiul este atras de bogăția chenarului, alcătuit din motive cu caracter vădit oriental. Acest tip de chenar lat va constitui una din trăsăturile caracteristice broderiei moldovenești din veacul al XVII-lea. Ansamblul de broderii de la Trei-Ierarhi, lucrat din porunca lui Vasile Lupu, dă măsura somptuozității acestui gen de artă de la mijlocul veacului și totodată vădește clar decadența față de trecut. Figurile sînt stîngace, asemănătoare unele cu altele. Întreg ansamblul figurativ din scena *Plîngerii* în epitaful din 1638, din *Buna Vestire* (fig. 219), din *Coborîrea la Iad*, personajele izolate din dverele reprezentînd pe sfinții Petru, Pavel, Vasile, Grigore și Ioan, sînt departe de a egala reușita elementelor florale, atît de bogate, de desăvîrșit realizate și care, prin locul precumpănitor pe care îl ocupă în ansamblul broderiei, prevestesc caracterul laic pe care îl va căpăta către sfîrșitul veacului broderia liturgică.

Chiar și în detalii modificarea de viziune, de stil a broderiei este evidentă. În locul coloritului bogat nuanțat și de tonalitate caldă, ce dădea broderiei veacului al XVI-lea caracterul ei pictural, se folosește bicromia aur-culoare de fond. Catifeaua care îl alcătuiește, deși somptuoasă, este mată și nu mai primește pe suprafața ei — așa cum o făcea mătasa — strălucirea vibrantă a firelor de metal. Marile broderii sînt acum piese grele, de o pretențioasă somptuozitate, atît de diferită de subtila monumentalitate a pieselor din epoca clasică a broderiei moldovenești. Nu numai chenarul — lat și încărcat de frunze și flori într-o compoziție complicată — ci motivul însuși ce-l alcătuiește este integral deosebit de cele tradiționale. Avem a face acum cu o lume vegetală, care nu mai este ca în trecut stilizată după o schemă geometrică, ci păstrează, cu neînsemnate modificări, înfățișarea ei reală. Lalele, garoafe, bujori, crini, învoalte sau boboci, încadrate de frunze late, viguroase (și totuși elegante), care invadează cîmpul central, sînt compuse în așa fel încît dau impresia unei neîntrerupte mișcări. În această animație ornamentală, personajele sfinte apar stîngace, cu chipurile adesea prea mari și arareori expresive. Ca și sculptura în piatră care acoperă, ca o prețioasă țesătură de filigran, fațadele Trei-Ierarhilor, broderia a intrat într-o fază de înnoire stilistică, ornamentul floral devenind precumpănitor în repertoriul decorativ al pieselor liturgice.

Accentuarea decorativului este rezultatul final al unei îndelungi evoluții artistice care merge paralel cu evoluția gustului și sensibilității societății moldovenești. Trecerea figurației religioase pe planul al doilea este semnul laicizării culturii vremii.

Se pot surprinde în acest al XVII-lea veac și unele îndepărtate ecouri ale finalului Renașterii și mai ales ale barocului apusean. Formele decorative noi sînt preluate din țările vecine; iar accentul de exuberanță pe care acestea îl manifestă, nu numai în broderie, ci în toate artele aplicate, ajunge în Moldova prin Transilvania, Polonia și mai ales Rusia. Dar dacă broderia moldovenească din secolul al XVII-lea stă totuși cu cinste alături de cea anterioară, faptul se datorește calității artistice excepționale a portretului laic brodat. Acoperămintele de mormînt ale lui Ieremia (fig. 220, 221, 222, 223) și Simion Movilă (fig. 224), din primul sfert al veacului al XVII-lea (azi în păstrarea muzeului mînăstirii Sucevița), și broderiile de la Iași (Muzeul mînăstirii Trei-Ierarhi) de la mijlocul veacului reprezentînd, una pe Tudosca (fig. 225,

Scanned with OKEN Scanner

226, 227), doamna lui Vasile Lupu, iar cealaltă pe Ioan (fig. 228, 229), fiul lor, sînt tipuri de portrete, necunoscute pînă atunci artei moldovenești. Din acest punct de vedere, comparate cu acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop, modificarea în concepția tratării chipului și înfățișării omenești este evidentă. Cu excepția epitafului lui Simion Movilă, reprezentat cu ochii închiși și mîinile încrucișate pe piept sugerînd perfect liniștea morții, celelalte trei broderii reprezintă personaje pline de viață. Mai mult decît atît: atitudinea și gestul definesc clar individualitatea lor. Voievodul Moldovei, Ieremia Movilă (1595—1606), ctitorul mînăstirii Sucevița, este reprezentat plin de conștiință de sine, mîndru și autoritar, purtînd pe cap cușma de blană cu egretă, îmbrăcat în mantia de brocart, cu guler de hermină, ținînd mîna stîngă pe hangerul ce-i atîrnă la brîu. Portretul este una din cele mai realizate opere de acest gen din arta moldovenească. Ambianța somptuoasă a acestei piese sugerează portrete contemporane din Apus. Ipoteza unei influențe din Occident, pe care Ieremia Movilă l-a cunoscut direct și cu care a rămas în contact activ chiar în domeniul artistic[1] prin relațiile sale cu Polonia, merită un studiu mai adîncit. Dar sugestia primită din Apus se integrează totuși perfect tradiției: nu avem încă a face cu un fenomen de ruptură, ci doar cu unul de anticipare. Artistul care a reprezentat în broderie pe voievodul Moldovei a fost desigur mult mai aproape de înțelegerea individualității acestui personaj, decît meșterul care i-a zugrăvit chipul pe peretele de vest al naosului bisericii din Sucevița.

Tudosca doamna și Ion vodă par că «pozează» artistului. Înveșmîntați în somptuoasele brocarturi, prea ample, prea grele pentru chipurile atît de oarecare, gestul lor — ținînd în mînă o batistă dantelată — este monden și manierist. Precizia minuțioasă cu care sînt executate costumele, în toate detaliile lor, conferă acestor broderii o adevărată valoare documentară pentru istoria costumului. În aceste două portrete, ca și în sculptura și pictura Trei Ierarhilor, instaurarea neologismului în limbajul tradițional al artei moldovenești devenise fapt împlinit.

Din punctul de vedere al interpretării portretului brodat moldovenesc, putem urmări o linie evolutivă, sincronă cu evoluția întregii arte medievale românești. În portretul Mariei de Mangop, atît de puternic stilizat, simbolul apare precumpănitor față de fidelitatea reprezentării; în portretele Movileștilor raportul simbol-realitate se inversează în favoarea realității; în portretele soției și fiului lui Vasile Lupu, simbolul a dispărut, figura a devenit, în afara oricărei generalizări, un reflex nemijlocit al societății vremii. Aceeași evoluție este vizibilă și în cadrul în care sînt plasate personajele. Acel al secolului al XV-lea este arhitectural; în prima jumătate a celui de-al XVI-lea, cadrul este narativ; la începutul celui de-al XVII-lea el este conceput ca un peisaj; în fine, dispariția oricărui cadru la ultimele două portrete pare să sublinieze scoaterea personajelor laice din armătura regiei tradiționale, izolîndu-se astfel de orice ambianță simbolică.

[1] P.P. Panaitescu, *Fundațiuni religioase românești în Galiția*, în BCMI, an. XXII, fasc. 59, ianuarie-martie, 1929, p.p. 1—19.

Scanned with OKEN Scanner

În secolul al XVIII-lea se încearcă, pentru ultima oară, înnoirea broderiei moldovenești. Cele două mai reprezentative piese care s-au păstrat din acest timp: epitaful din 1738, la Putna ca și vălul liturgic din 1734 de la biserica Barnovschi din Iași (fig. 230, 331, 232, 233, 234), sînt evident influențate de pictura rusească. Compoziția complicată centrală a vălului (reprezentînd Icos-ul Bunei Vestiri din Acatistul Maicii Domnului), amintește foarte îndeaproape de o scenă similară zugrăvită pe peretele de vest al naosului de la Sucevița (și ea de influență rusească); iar scenele din Patimi, registrele de personaje așezate în rînduri strînse unele lîngă altele, par direct derivate din arta icoanelor rusești tîrzii. Numai peisajul arhitectural — siluetele de biserici — descrie pe cel autohton, moldovenesc. Din punct de vedere tehnic și artistic, acest frumos văl este una din ultimele reușite ale broderiei moldovenești și face totodată trecerea către ultima fază a acesteia.

De aci înainte, cu rare excepții, piesele necesare cultului și dăruite de înalții prelați sau de voievozi, nu se mai cos cu migală în culori calde și nunțate, ci se pictează pe mătase colorată. Iconografia este din ce în ce mai influențată de cea catolică din apus iar decorația este de cele mai multe ori un amestec de elemente orientale și occidentale. Ciclul de creație al broderiei culte moldovenești, unul din cele mai reprezentative pentru arta medievală românească, se încheie către mijlocul veacului al XVIII-lea.

Totuși, la finele acestui veac și chiar în prima jumătate a celui următor, într-o viziune cu totul nouă, într-o tehnică simplificată, folosindu-se materiale mai ieftine (chiar firul de argint devine din ce în ce mai rar), strălucirea fiind obținută cu ajutorul «fluturilor» de metal aidoma celor de pe iile țărănești, broderia liturgică — acum pur decorativă, lipsită de orice element figurativ — este lucrată fie în ateliere mînăstirești sau meșteșugărești, fie de monahi, tîrgoveți sau boieri. În colecțiile mînăstirilor Agapia, Văratec (fig. 235, 236, 237, 238), Secu, Neamțu, Putna ș.a., se păstrează un număr foarte mare de asemenea piese, cusute pe fonduri de catifea, mătase sau chiar bumbac, cu fire colorate de mătase, lînă sau bumbac, adesea în nuanțe bogate, lipsite însă de subtila gradație cromatică ce conferea broderiei tradiționale discreta și rafinata ei somptuozitate. Este evident că aceste broderii tîrzii nu pot susține comparația cu cele vechi. Broderia nu mai este acum o creație, cu calități artistice majore, ci un meșteșug în care gustul și fantezia individuale, îndemînarea tehnică (care înlocuiește acum înalta știință a efectelor decorative și cromatice) sînt suficiente pentru a obține o broderie adesea plină de farmec, plăcută ochiului, dar care rămîne totuși rezultatul unui lucru în serie. Unicatul a dispărut, după cum au dispărut conștiința și nevoia de a crea opere care să se păstreze peste veacuri.

Această broderie, cu tematica ei aproape exclusiv florală, cu rare elemente care amintesc de simbolii religioși (crucea, capete de serafimi ș.a.) este supusă fluctuațiilor modei — broderia apuseană, chiar țesăturile din occident, avînd un rol precumpănitor — și nu se deosebește de broderia laică decît prin destinația ei. Acest meșteșug artistic (care dispare și el în momentul în care lucrul manual va fi înlocuit cu cel de mașină, adică spre finele secolului al XIX-lea) se așază la limita dintre creația medievală închisă în granițele unui timp istoric și creația folclorică cu caracterul ei de permanență.

Scanned with OKEN Scanner

Sculptura în piatră

Printre genurile care subliniază trecerea artelor aplicate moldovenești într-o fază nouă a evoluției lor, sculptura în piatră este unul din cele mai expresive. Rolul ei crește considerabil; repertoriul ornamental se schimbă, se înnoiește și capătă o varietate necunoscută pînă atunci; relieful accentuat tinde, treptat, să înlocuiască tradiționalul méplat. Luînd locul picturii de pe fațadele bisericilor, sculptura — așa cum apare, de pildă, pe fațadele Trei-Ierarhilor din Iași sau pe portalul de intrare al Goliei — capătă somptuozitatea decorației manuscriselor din veacurile XV—XVI, modificînd integral nu numai tematica, dar și efectul artistic. Din punctul de vedere al repertoriului, pe lîngă împletiturile și palmetele tradiționale, apar motive geometrice și numeroase motive florale de inspirație evident orientală. Decorația sculptată a Dragomirnei, a Trei-Ierarhilor și a Goliei stă mărturie a gustului eclectic care se instaurează în toate artele aplicate ale vremii.

Pisaniile își pierd aspectul sobru și uniform pe care îl sugerau în trecut regulatele rînduri ale textului și simplicitatea profilelor; ele capătă acum forme împrumutate barocului: medalioane polilobate, scuturi ș.a. — subliniate de chenare decorate cu motive florale. Stemele, fie ele izolate, fie așezate în cîmpul pisaniei sau deasupra ei, se complică cu noi elemente heraldice sau de pură fantezie. Lespezile funerare nu mai păstrează nici ele echilibrul obținut din pașnica unduire a elegantelor palmete ce le decorau odinioară; pe cît de complicată în eterogeneitatea ei, pe atît de neașteptat repartizată în cîmp, noua lor ornamentație este aceea a unei perioade de căutare, de tranziție de la simplu la complicat, de la sobru la luxuriant. Pisania turnului de intrare de la Dragomirna (fig. 239) este scrisă subțire pe un chenar cvadrilobat puternic reliefat. În interior, stema țării susținută de vrejuri vegetale, bourul cu stema între coarnele puternice, cu gîtul viguros și capul abia schițat, este sculptată în relief neobișnuit de înalt, iar soarele a devenit o «floare a soarelui».

Timbrată cu două scuturi pe laturile înguste ale simplului chenar, pisania de la biserica Sf. Sava din Iași a primit în centrul ei, încadrat într-un dreptunghi ce separă în două textul, trei rozete, care amintesc de cele ce decorează portalurile de intrare ale mînăstirilor Moldovița și Dragomirna, iar în jur, foarte stilizate flori (garoafe și crizanteme), reminiscențe, complicate însă, a celor de pe lespedea funerară a Teofanei lui Alexandru Lăpușneanu. Deasupra pisaniei de la intrarea Trei Ierarhilor, închisă într-un larg timpan în arc frînt din vîrful căruia se desface un scut, stema însăși, a fost tratată ca un ornament, înconjurată de motive florale. La sf. Ioan Botezătorul din Suceava, stema e prinsă într-un dreptunghi și închisă într-un oval, micșorată ca proporții, pentru a face loc unei coroane de fantezie așezată peste coarnele bourului. Deasupra ușii de intrare în pronaos, cu latul ei chenar sculptat, elegant și precis ca o broderie, pisania de la Golia are la mijloc stema Moldovei așezată într-un medalion polilobat și avînd ca tenanți patru lei (fig. 241, 242). Asemănătoare cu cea de la Dragomirna, dar mai puțin artistică, pisania pusă de Vasile Lupu pe turnul sud-est al mînăstirii Secu închide și ea, în centrul

Scanned with OKEN Scanner

medalionului cvadrilobat pe care este scrisă, o stemă a Moldovei ale cărei componente sînt atît de confuze încît capul bourului abia se mai poate recunoaște.
În toată această varietate de soluții ornamentale se recunoaște gustul din ce în ce mai accentuat pentru decorația sculptată, în care, artistic îmbinate,motive vegetale, florale și, mai rar geometrice, construiesc însemnelor heraldice — ce și-au pierdut și ele fixitatea iconografică — un fundal de fantezie.
Aceleași transformări se găsesc în decorația lespezilor funerare. Din ce în ce mai puțin înțeleasă, palmeta continuă să decoreze din cînd în cînd lespezile funerare din veacul al XVII-lea (piatra de mormînt a Anghelinei Tăutu de la Bălinești — 1617; piatra unui Krikor de la biserica Sf. Simion din Suceava — 1619; cea de la Dobrovăț a Ecaterinei Racoviță — 1674; cea de la Voroneț a lui Filoftei — 1674 etc.).
Lespedea funerară a lui Grigorcea (1600) din pronaosul mînăstirii Voroneț (fig. 244), cu elegantul ei motiv floral din cîmpul central, păstrează încă ordonanța și tehnica tradiționale. Tot astfel complicata lespede a lui Ieremia Movilă (1606) (fig. 245) din camera mormintelor de la Sucevița, cu motivele ei vegetal-florale, mărunțite și complicate, ce susțin o clasică stemă a țării, avînd sub ea, închise într-un cerc, armele familiei Movileștilor. Bogăția decorației subliniază tocmai ruperea de tradiție, ce se va accentua de altfel către mijlocul veacului. Ornamentul — încă precumpănitor vegetal și floral — se complică, își pierde discreția și minuțiozitatea. În cîmpul central se împletesc acum, într-o rețea complicată, lalele, garoafe, margarete, crizanteme ca și alte flori dintre care unele sînt de vădită inspirație orientală.
În secolul al XVIII-lea, aceste motive sînt treptat înlocuite cu altele specifice barocului. Relieful devine puternic; litera inscripției pierde din frumusețea ei de caligrafie manuscrisă, căpătînd regularitatea unghiulară a literei de tipar. Inscripția care, adesea, exprimă un text cu tendințe literare, se mută acum aproape totdeauna în cîmpul central, fie ocupîndu-l în întregime și lăsînd decorației, în rotunde vrejuri unduite, doar chenarul marginal (piatra lui Andrei Abaza, de la Solca — 1707, sau cea de la Neamțu — 1794 a lui Paisie), fie închisă, în centrul lui, în medalioane sau scuturi din ce în ce mai complicate (piatra lui Grigore Ghica de la biserica Sf. Spiridon din Iași sau cele ale Lupului și Pulhariei Balș (1782 și 1799) de la biserica Sf. Dumitru din același oraș).
Chiparoși, flori, scoici, vase cu buchete de flori și încă alte motive vădesc pătrunderea, pe diferite căi, pe lîngă elementele orientale mai vechi și treptat părăsite, a celor baroce în arta de final a epocii medievale moldovenești.
Demnă de remarcat este mulțimea pietrelor de mormînt, în mai toate bisericile mărunte de provincie, puse în amintirea nu numai a personajelor de seamă, din familii domnești sau de mari boieri, ci și a unor familii din boierimea mijlocie, sau din rîndurile tîrgoveților. În formele acestea orientalizate, barocizate și — prin interpretarea meșterilor autohtoni, în bună parte rusticizate — arta împodobirii pietrelor de mormînt ajunsese să fie la nivelul resurselor materiale și să corespundă cerințelor și gustului eclectic al societății timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Sculptura în lemn

Sculptura în lemn din secolul XVII în Moldova, spre deosebire de cea din Ţara Românească, continuă pe aceea din secolul anterior.

Păstrînd aceeaşi caracteristică dominantă ca şi sculptura secolului XVI, unitatea de stil şi concepţie — unitate ce se poate urmări aşa cum am văzut de la ansamblu la amănunt — ea se înnoieşte în ce priveşte motivele şi într-o oarecare măsură şi ca tehnică.

Motivele, cu precădere vegetale, sînt din ce în ce mai puţin stilizate. Deşi în aceeaşi ordonanţă clară şi echilibrată, rezultată din desfăşurarea ornamentului pe o schemă ce face parte din însăşi structura lui, motivele, prin tratarea lor mai liberă, încep să se apropie de realitate, de natură. Această tendinţă spre o tratare mai realistă — pe care am surprins-o în cîteva rînduri şi la sculptura secolului anterior, — se generalizează acum, constituind nota distinctivă a întregii creaţii decorative a secolului XVII.

Locul palmetei stilizate pînă la geometrizare îl ia acum frunza cu ondularea ei firească căreia i se alătură tot mai des floarea şi fructul de rodie. Vrejul din care se desfac aceste flori şi fructe — încă stereotipe — cu aceeaşi mişcare meandrică, se ondulează moale, încărcîndu-se în drumul lui cu alte ramuri şi muguri. Pe măsură ce decoraţia se încarcă, suprafaţa decorată se mărunţeşte, deşi (fig. 246)motivele sînt la o scară mai mare decît în trecut. Pomelnicul de la Moldoviţa 1644, (tetrapoadele şi analoagele de la Sucevita şi Vatra Moldoviţei) (fig. 247).

Tehnica se acomodează şi ea: relieful tot abia desprins de fond începe să fie acum din ce în ce mai mult şi mai insistent lucrat. Sculptura nu se mai limitează numai la detaşarea ornamentului din fondul săpat — champ levé — ea trece la modelarea acestuia mai întîi rotunjindu-i marginile apoi adăugîndu-i o serie de detalii tăiate la suprafaţa reliefului. Schimbîndu-se tehnica se schimbă totodată şi aspectul decorului sculptat; lumina va crea acum, pe lîngă umbra egal de intensă a fondului, o gamă (este drept restrînsă) de valori.

În secolul XVIII, toate trăsăturile acestea se accentuează, împletindu-se cu elemente de artă barocă a căror abundenţă, în a doua jumătate a secolului, va schimba aspectul artistic al operelor. Deşi ne lipsesc exemplele cu ajutorul cărora să putem urmări din aproape în aproape această transformare, un exemplar reprezentativ pentru sfîrşitul secolului XVIII, iconostasul bisericii sf. Gheorghe din Iaşi, ne dezvăluie întreg procesul.

Deosebirea de viziune între trecut şi momentul artistic pe care îl reprezintă iconostasul acesta se exprimă prin ruperea unităţii dintre fond şi decor. În loc ca suprafaţa să dicteze traseul decorului, să-i impună compoziţia, structura, acum decorul rupe ordonanţa geometrică a fondului, îl invadează, tinde să-l depăşească chiar. Ca şi în Ţara Românească, dar într-o măsură mult mai mare, decorul preia funcţia fondului, în dauna limpezimii structurale.

Vocabularul ornamental, de o şi mai mare varietate, este format atît din motive vegetale, cît şi zoomorfe.

Este evident că nu mai corespunde nici vechea tratare tehnică a ornamentelor; nu mai avem a face acum cu o artă de tip liniar; începînd chiar cu secolul XVII relieful se accentuează

Scanned with OKEN Scanner

(o serie de detalii apropiind din ce în ce mai mult motivele de natură), ajungînd în secolul următor ca altorelieful şi ajurul să fie folosite cu predilecţie.
Viziunea decorativă barocă, ce îmbracă un fond de veche tradiţie, dă un aspect nou nu numai sculpturii în lemn ci şi celorlalte opere de artă aplicată; ea este însă deseori în detrimentul valorii artistice.
Secolul XVII înseamnă şi pentru sculptura crucilor portative statornicirea unei noi viziuni. Forma lor se complică: sub unicul braţ transversal apar un fel de lobi rotunzi sau prelungi, uneori ca două ramificaţii (crucea din 1624 a lui Crimca).
Iconografia se îmbogăţeşte şi ea cu teme noi.
În ce priveşte stilul şi tehnica, constatăm, ca şi în celelalte arte, tendinţe baroce ce se vor accentua la sfîrşitul secolului.
Deşi putem urmări evoluţia sculpturii acestor cruci pînă în pragul secolului XIX, totuşi secolul XVIII înseamnă decadenţa acestei arte. Accentul cade acum pe ferecătură, pe lucrul metalelor şi pietrelor preţioase, care vor înlocui uneori complet lemnul (crucile din tezaurul mănăstirii Neamţul şi Secu).

Argintăria

În decursul veacului al XVII-lea, gustul pentru fast şi bogăţie al lui Vasile Lupu şi al curţi sale se reflectă şi în operele de argintărie care împodobeau ctitoriile domneşti şi boiereşti sau erau folosite la ospeţele domnului.
Importanta colecţie de argintărie păstrată, în special cea dăruită de voievod bisericii Trei Ierarhi din Iaşi (fig.249), vădeşte atît legături cu tradiţia argintăriei moldoveneşti cît şi pătrunderea de forme şi decoraţii turceşti, în stilul acestor obiecte. Ferecătura dăruită în 1641 bisericii Trei Ierarhi din Iaşi (fig. 252) (Muzeul de artă Bucureşti) păstrează trăsături stilistice tradiţionale, în vreme ce alte obiecte poartă vădit marca influenţelor artei orientale, primite fie prin opere lucrate în Constantinopol, fie de către localnici după obiecte de import, din Orient (ibricul dăruit bisericii Trei Ierarhi (fig. 250) şi vasul de mir din 1642), ambele în colecţia Muzeului de artă al Republicii. Pronunţate trăsături musulmane prezintă şi cele două candele dăruite de Vasile Lupu şi Tudosca Doamna, ctitoriilor lor (Muzeul de artă Bucureşti). De formă cilindrică, cu suprafeţe netede şi lucii, candelele au o singură decoraţie ajur, în forma unor medalioane uşor polilobe (fig. 251). Căţuia dăruită în 1636 (fig. 248) de către Vasile Lupu, vădeşte şi ea îmbinarea formelor tradiţionale cu ornamentica vădit orientală. Piese foarte importante pentru argintăria veacului al XVII-lea sînt cristelniţa din 1617 (fig. 254) (Muzeul de artă al Republicii) şi aghiazmatarul, vădit influenţat de arta meşterilor transilvăneni, dăruit în 1656 de voievodul Gheorghe Ştefan sfîntului mormînt din Ierusalim. Din aceeaşi categorie de lucrări face parte şi cristelniţa dăruită de Antonie Ruset în 1678, mitropoliei din Iaşi (fig. 253), (Muzeul de artă al Republicii). Toate dovedesc pe de o

Scanned with OKEN Scanner

parte menținerea legăturilor cu meșterii din Transilvania și pe de alta puternice înrîuriri orientalo-balcanice.
Foarte numeroase piese de argintărie păstrate din veacul al XVIII-lea nu mai mențin — ca în Țara Românească — trăsăturile unui stil propriu. Multe din acestea sînt acum importate din Rusia și se caracterizează prin abundența de pietre prețioase și prin aplicațiile de email pictat.

Ceramica

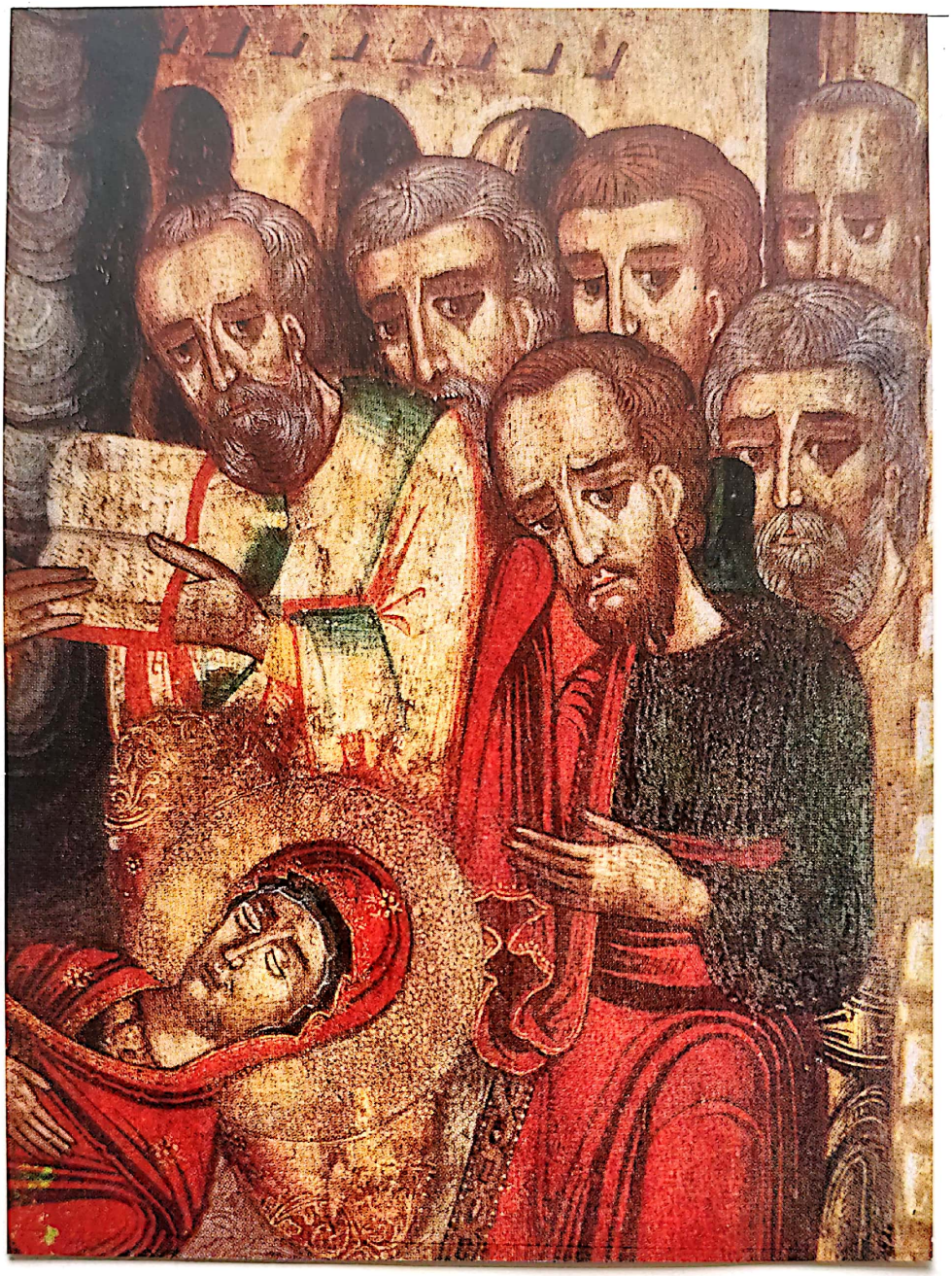
Deși dezvoltarea artistică a Moldovei veacurilor XVII și XVIII n-a atins, cu excepția vremii de domnie a lui Vasile Lupu, nivelul Țării Românești, evoluția ceramicii de factură superioară, artistică, își are și aici o istorie proprie. Dacă numărul edificiilor religioase împodobite la exterior cu ceramică monumentală — ceramică ce făcuse o strălucită carieră pe pămîntul moldovenesc în secolele anterioare — este foarte redus în această epocă (putem aminti bisericile din Rădeana-Bacău, 1628 și Buciulești-Neamț, 1630), nu mai puțin ceramica de lux, venită prin comerț (vase, cahle, plăci decorative) pare a fi fost foarte apreciată de boierime ca și de alte pături înstărite ridicate în secolele XVII—XVIII. Ca o ilustrare, și în acest domeniu, a influențelor exercitate în această epocă asupra artei noastre vechi, întîlnim la unele cahle ce împodobeau sobele unor interioare de la Suceava, Cotnari și Iași evidente ecouri ale decorației barocului apusean — venite peste Carpați prin exemplare sau chiar prin meșteri din Transilvania —, dar mai ales constatăm în întreaga Moldovă, în tîrguri și orașe, o adevărată «modă» a folosirii ceramicii orientale. Observăm astfel că încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea și în cursul celui următor, în principalele orașe în frunte cu Iași pătrundea tot mai mult, pe calea importului, ceramică din Asia Mică, producîndu-se și în Moldova fenomenul înlocuirii treptate a olăriei zgrafitate cu aceea pictată în repertoriul căreia intră însă un număr mai redus de motive decît, de pildă, în ceramica olteană contemporană. În ceea ce privește această ceramică orientală de import, urme ale ei au fost constatate pe cale arheologică la Suceava, la Hîrlău și mai ales la Iași, în sectorul vechii curți domnești, găsindu-se aici cunoscuta faianță produsă în imperiul otoman, la Iznik, la Adana sau la Kutahya, sub formă de vase și de plăci ornamentale de interior, cu motive vegetal-florale policrome (laleaua, garoafa, rodia) pe fond alb sau albastru. Un exemplar caracteristic, și cu deosebită valoare artistică în același timp, al acestei ceramici străine îl reprezintă placa-pomelnic de la biserica Trei Ierarhi, sau dintr-un alt lăcaș princiar, în care apare numele doamnei Ecaterina, a doua soție a lui Vasile Lupu, numele domnului și cele ale copiilor lui, piesă așezată probabil la mijlocul secolului al XVII-lea în ctitoria principală a voievodului, sau într-un paraclis, al Curții Domnești (fig. 255).
Alături de sculptura vremii, bogat împodobită cu culoare, alături de covoarele orientale de o discretă și nuanțată policromie, alături de argintăria tot mai mult înrîurită de aceeași lume a Răsăritului, ceramica decorativă și de uz comun din casele boierești și domnești va fi con-

Scanned with OKEN Scanner

tribuit la sporirea fastului cu care se înconjurau feudalii moldoveni în secolele XVII și XVIII și a cărui amintire s-a păstrat în paginile cronicarilor epocii care, ca Ion Neculce de pildă, nu omit să consemneze faptul că în curtea voievodală ieșeană se găseau la începutul veacului al XVIII-lea încăperi împodobite cu « cinii », adică cu faianța orientală de care am vorbit, mult apreciată în Europa acelor timpuri.

Cît despre ceramica semiluxoasă lucrată în centre specializate de olari, putem menționa pe aceea din părțile Romanului, caracterizată printr-un decor geometric-floral și care a avut iradieri pînă în alte zone (la Tîrgu Frumos, de exemplu) sau pe aceea din nordul Moldovei. Aici, centrul de la Rădăuți, cu o ceramică pictată cu cornul,cu motive florale și geometrice dispuse pe un fond alb-fildeș pe care se îmbină verdele și brunul, își începe tocmai în acest timp existența. În părțile bucovinene în secolul al XVIII-lea și la începutul celui următor se produce de altfel fenomenul reînvierii ceramicii zgrafitate ca urmare între altele și a unor influențe venite, se pare, din nord prin intermediul coloniștilor armeni prezenți în Moldova în secolul al XVIII-lea. Producția artistică a acestora—așa-numita « ceramică de Kuty » (fig 256) —, ecou al olăriei ce înflorea în Galiția—la Kosov, Sokal, Colomeea și Sniatyn —, cunoștea încă tehnica zgrafitării, dispărută în alte regiuni ale teritoriului nostru, amintind printr-o sumă de elemente de ceramica din Maramureșul învecinat și, mai departe, de tradițiile primelor veacuri din istoria ceramicii medievale românești.

Scanned with OKEN Scanner



Adormirea Maicii Domnului. (Icoană din Transilvania, sec. XVIII)

Scanned with OKEN Scanner

3. Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

VIRGIL VĂTĂȘIANU

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Secolul al XVII-lea

După uciderea lui Mihai Viteazul (1601) și după înfrîngerea ambițiilor habsburgice, principatul transilvănean și-a redobîndit autonomia, supunîndu-se suzeranității turcești. Rivalitățile dintre diferitele fracțiuni, conduse de magnați, pentru ocuparea tronului princiar, au tulburat însă pacea internă, sleind firește și resursele economice. Abia Gabriel Bethlen (1613—1629) a reușit să se impună, politica sa autoritară fiind apoi continuată cu succes și de urmașii săi, de Gheorghe Rákóczi I și de Gheorghe Rákóczi II. Asuprirea socială și exploatarea economică a iobăgimii, acumularea de moșii de către principi se oglindesc, pe plan artistic, prin activarea șantierelor de construcție și a tuturor meșteșugurilor legate de înzestrarea corespunzătoare a palatelor și curiilor princiare și nobiliare.

În schimb, viața economică a orașelor s-a refăcut mai greu, iar anarhia feudală și ostilitățile continue dintre orașe și magnați, ostilități care s-au întețit după mazilirea lui Gheorghe Rákóczi II (1657) și cărora le-a pus capăt ocuparea Transilvaniei de către Habsburgi (1688), au stăvilit în mod simțitor viața artistică din ambianța orășenească.

Arhitectura

Activitatea de construcție în domeniul arhitecturii religioase românești ortodoxe a continuat să rămînă îngrădită. Confesiunile protestante se manifestau de fapt tot atît de intolerante, față de ortodoxie ca și catolicismul de odinioară (combătut și el acum cu înverșunare), iar prozelitismul calvin căuta pe toate căile să-i convertească pe români. Măsurile de îngrădire nu au putut împiedica totuși clădirea unui număr însemnat de biserici de lemn (din care s-au păstrat mărturii numeroase) și nici chiar ridicarea ocazională a bisericilor de zid.

În ambianța românească predomina în continuare tipul moștenit al bisericii-sală, înfățișat de pildă de biserica ortodoxă din Zlatna (1624), în forma inițială (din care trebuie eliminată

Scanned with OKEN Scanner

Secolul al XVII-lea

După uciderea lui Mihai Viteazul (1601) și după înfrîngerea ambițiilor habsburgice, principatul transilvănean și-a redobîndit autonomia, supunîndu-se suzeranității turcești. Rivalitățile dintre diferitele fracțiuni, conduse de magnați, pentru ocuparea tronului princiar, au tulburat însă pacea internă, sleind firește și resursele economice. Abia Gabriel Bethlen (1613—1629) a reușit să se impună, politica sa autoritară fiind apoi continuată cu succes și de urmașii săi, de Gheorghe Rákóczi I și de Gheorghe Rákóczi II. Asuprirea socială și exploatarea economică a iobăgimii, acumularea de moșii de către principi se oglindesc, pe plan artistic, prin activarea șantierelor de construcție și a tuturor meșteșugurilor legate de înzestrarea corespunzătoare a palatelor și curiilor princiare și nobiliare.

În schimb, viața economică a orașelor s-a refăcut mai greu, iar anarhia feudală și ostilitățile continue dintre orașe și magnați, ostilități care s-au întețit după mazilirea lui Gheorghe Rákóczi II (1657) și cărora le-a pus capăt ocuparea Transilvaniei de către Habsburgi (1688), au stăvilit în mod simțitor viața artistică din ambianța orășenească.

Arhitectura

Activitatea de construcție în domeniul arhitecturii religioase românești ortodoxe a continuat să rămînă îngrădită. Confesiunile protestante se manifestau de fapt tot atît de intolerante, față de ortodoxie ca și catolicismul de odinioară (combătut și el acum cu înverșunare), iar prozelitismul calvin căuta pe toate căile să-i convertească pe români. Măsurile de îngrădire nu au putut împiedica totuși clădirea unui număr însemnat de biserici de lemn (din care s-au păstrat mărturii numeroase) și nici chiar ridicarea ocazională a bisericilor de zid.

În ambianța românească predomina în continuare tipul moștenit al bisericii-sală, înfățișat de pildă de biserica ortodoxă din Zlatna (1624), în forma inițială (din care trebuie eliminată

clopotnița și acoperișul baroc), caracterizată prin altarul pentagonal, explicabil mai degrabă prin contaminare cu formele curente ale arhitecturii de lemn, decît printr-o reminiscență gotică. Asemănătoare pare să fi fost și biserica din Sălişte (jud. Sibiu) pomenită într-un document din 1649, din a cărei ruină se mai poate recunoaşte numai dispoziția naosului și a pronaosului.

Uneori se întîlnesc și în bisericile românești detalii în stilul renașterii, adeseori adăugate unor biserici mai vechi, ca de pildă portalul de la biserica din Bîrsău (jud. Hunedoara), păstrat doar într-un desen din veacul trecut, sau la biserica din Lujărdea. La biserica ortodoxă din Teiuș (fig. 257) se vede, pe arhitrava portalului de vest al navei, stema ctitorului Mihail Rat și data 1606. Semnificative și persistente sînt relațiile cu Țara Românească. Biserica din Geoagiul de Sus (jud. Hunedoara) are o navă dreptunghiulară, acoperită cu o boltă semicilindrică cu penetrațiuni, și un altar heptagonal, boltit la fel; aceste elemente aparțin tradiției transilvănene, dar torul care împarte fațada în două registre și cornișe de zimți fac parte din morfologia arhitecturii din Țara Românească. Biserica ar putea data de pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Intervențiile domnilor munteni au avut desigur o mare importanță în sprijinirea arhitecturii ortodoxe din Transilvania. Uneori își asumă chiar personal rolul de ctitori ca de pildă Matei Basarab, întemeietor al bisericii sf. Nicolae din Porcești (1653, jud. Sibiu) (fig. 258). Biserica are un plan treflat (absidele laterale se leagă nemijlocit de absida altarului), asemănător cu acel al unor biserici din Țara Românească (Călinești, 1615, Plumbuita, 1647). Biserica n-are turlă, iar clopotnița datează din 1828. Fațada e împărțită în două registre prin tipicul brîu muntean, compus din tor între cărămizi așezate pe colț. Registrul inferior e decorat cu arcade oarbe geminate, cu arhivolte în retragere, iar registrul de sus, cu panouri dreptunghiulare, cum se mai întîlnesc în această perioadă în Țara Românească doar la biserica din Săcuiani (jud. Dîmbovița, 1606,) dar în forma alterată printr-o refacere ulterioară. Caracteristică e, în sfîrșit, și cornișa bisericii din Porcești, cu brîie de cărămidă dințate, dispuse în consolă.

Cît de adînc a pătruns această înrîurire munteană în Transilvania se poate deduce din prezența planului treflat la biserica din Tinăud (jud. Bihor). Drept ctitor poate fi presupus fie Gavril Movilă, timp de 17 ani stăpîn al satului, fie Constantin Șerban voievod, care cumpărase și el în 1658 un întins domeniu în această regiune. Elevația bisericii actuale din Tinăud e însă o reconstrucție din 1828, renovată în 1910.

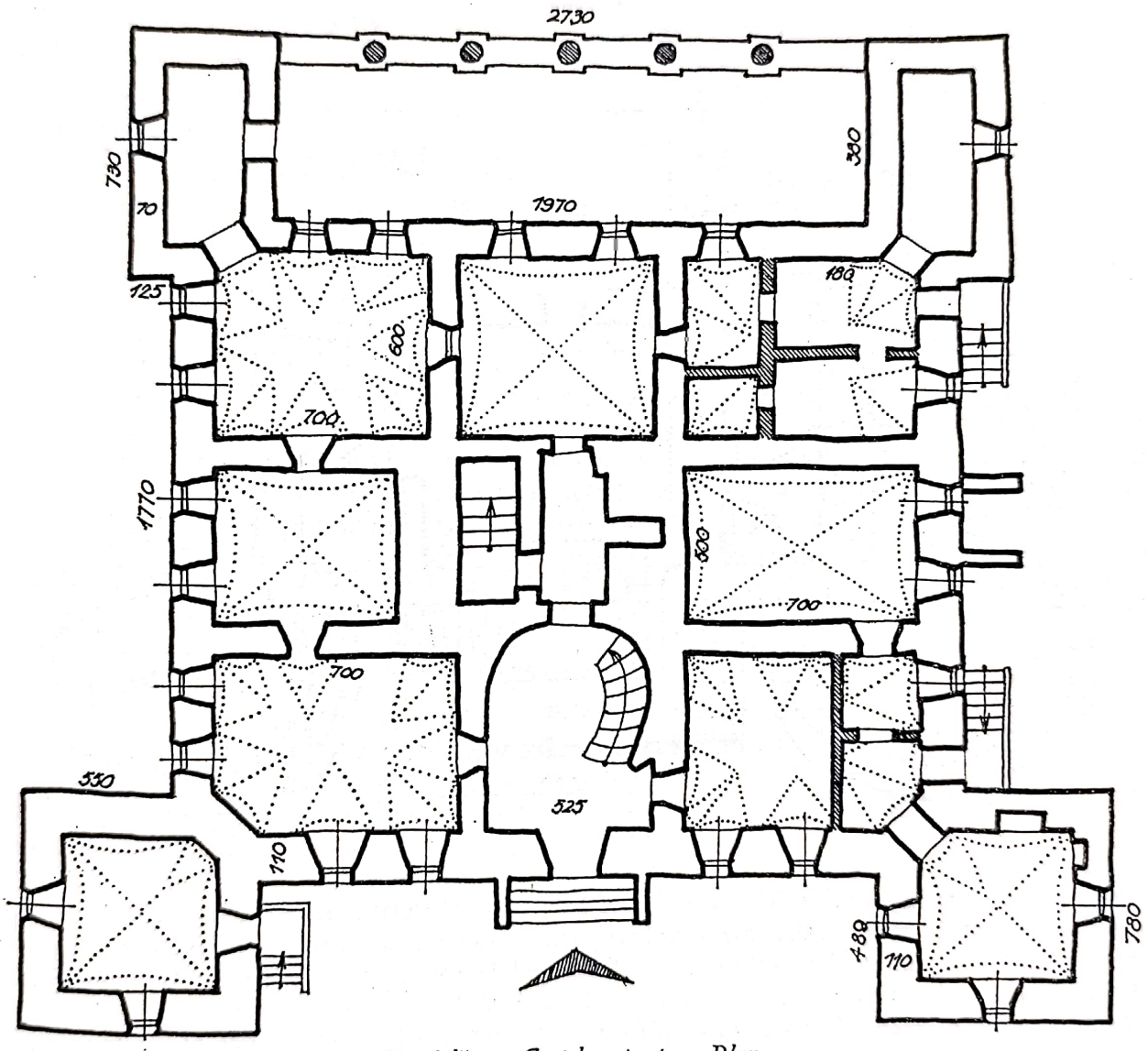
Un aspect local mai arhaic păstrează biserica din Galda de Jos (jud. Alba), compusă din pronaos și navă, înscrise într-un dreptunghi, și un altar semicircular. Pronaosul e tăvănit, nava are o boltă cilindrică sprijinită însă numai pe latura de nord de contraforturi, ca și altarul care e însă acoperit cu o calotă, conform unui model ce începe să se răspîndească în Țara Românească în cursul jumătății a doua a veacului al XVII-lea (catedrala Patriarhiei, București, 1655, biserica din Ludești, 1680 ș. a.m.d.), ceea ce ne îndeamnă să presupunem o datare a bisericii din Galda de Jos în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea.

Între timp își consolidase situația economică și o nouă categorie de ctitori de biserici ortodoxe, anume negustorii români și greci (prevalent aromâni), constituiți mai apoi în Compania Orientală (1672). Rolul lor de ctitori apare deocamdată sporadic, dar el va crește în importanță în veacul următor. Se pare că negustorii din Hunedoara au participat la clădirea pronaosului

Scanned with OKEN Scanner

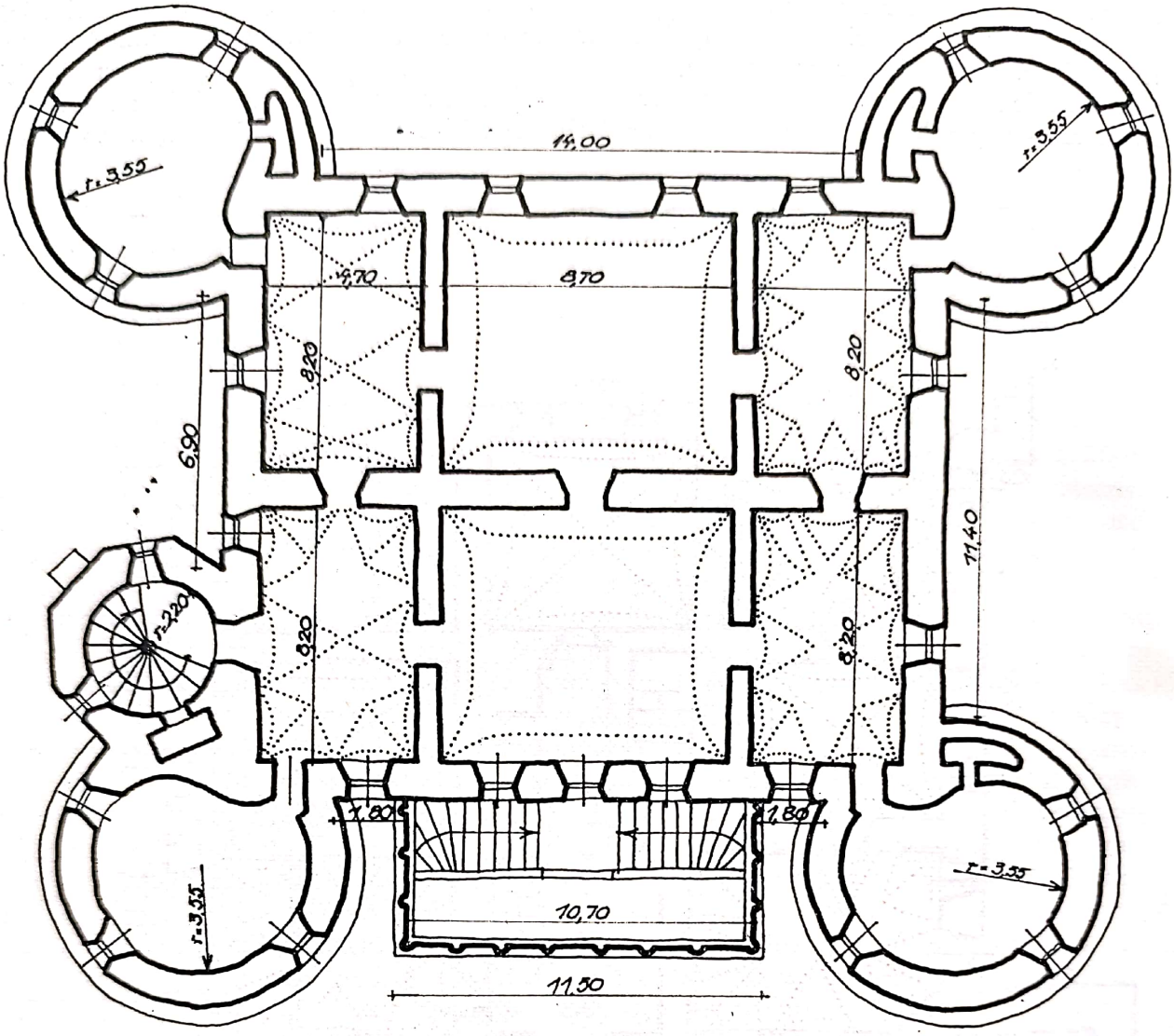
de la biserica sf. Nicolae din localitate (1634), iar în anii 1690—1691 companiștii din Sibiu, cărora autoritățile le refuză autorizația pentru ridicarea unei biserici ortodoxe pe teritoriul orașului, își zidesc o biserică-sală de tip tradițional în Bungard, o comună învecinată.

În ambianța comunităților protestante, maghiară și săsească, se pare că nu s-a construit nici o biserică de zid, semn că cele existente, moștenite de la catolici, fuseseră suficiente. Urmarea a fost că s-au pierdut anumite cunoștințe tehnice, specifice arhitecturii bisericești. De aceea,



Sînmiclăuș. Castel — parter. Plan

Cetatea de Baltă. Castel — parter. Plan



cînd s-a decis restaurarea bisericii reformate din Cluj (fosta biserică minorită, str. Kogălniceanu), parțial distrusă în 1603—1604, nu s-au mai găsit în toată Transilvania meșteri care să poată reconstitui bolta navei și a trebuit să se facă apel la un șantier din Curlanda, probabil din Gdansk, de unde au venit trei pietrari (1642—1643).

Arhitectura veacului al XVII-lea din ambianța nobiliară și orășenească a fost exclusiv profană, militară și civilă. În principiu începuturile acesteia se leagă de arhitectura transilvăneană

Scanned with OKEN Scanner

de la sfîrșitul veacului al XVI-lea, dar încă pe timpul lui Gabriel Bethlen se cristalizează și cîteva tipuri noi de castele și curii feudale. Judecată după documente, activitatea șantierelor de construcție puse în slujba principelui Bethlen a fost deosebit de însemnată. În 1618 s-au reluat lucrările la cetatea Oradiei (cf. vol. I), sub conducerea arhitectului Giacomo Resti din Verona, lucrări continuate apoi pînă în preajma cuceririi de către turci (1660). Încă de prin anul 1614 se pare că s-au început și lucrările de reconstrucție ale palatului princiar din Alba-Iulia, o clădire vastă, grupată în jurul a trei curți interioare, încă neterminată în anul 1658, cînd palatul a fost distrus de tătari. Lucrărilor, reluate într-un ritm mai încet, le-a pus capăt cucerirea austriacă.

De o valoare îndoielnică sînt intervențiile lui Gabriel Bethlen la castelul din Hunedoara, ajuns proprietatea sa în 1618, căruia îi adaugă o curte anterioară și o aripă pe latura de est ce-i poartă numele. Starea în care se găsesc aceste clădiri (în curs de restaurare) nu ne mai permite să apreciem detaliile de ordin artistic, dar celelalte intervenții (desființarea sălii dietei prin subîmpărțirea în două etaje, reducerea din înălțimea capelei și instalarea unui pod și a unui coridor de legătură deasupra) dovedesc predominarea unor preocupări practice, dăunătoare ansamblului artistic moștenit. Nici adăugarea « bastionului de muniții », de fapt o terasă de agrement împodobită cu cîteva mortiere vechi, n-a adus castelului o înfrumusețare. Merită însă subliniat faptul că vechiul castel, al cărui sistem de fortificație devenise desuet, se transformă acum într-o clădire pitorească, destinată să ofere adăpost unor festivități și petreceri cu numeroși curteni. Constatările de mai sus pot fi generalizate: toate clădirile nobiliare ridicate în cursul veacului al XVII-lea în Transilvania păstrează adeseori o haină războinică, deși în esență elementele arhitectonice de origine militară sînt acum în mod obișnuit adaptate vieții civile, fiind transformate în locuințe cît mai încăpătoare și mai somptuoase. Înfățișarea războinică putea și trebuia să-i mai impresioneze doar pe iobagii neînarmați.

Din categoria acestor construcții face parte și ultima clădire ce i se poate atribui încă lui Gabriel Bethlen, Magna Curia din Deva (fig. 259), actual sediu al Muzeului județean. În principiu planul clădirii e format dintr-un corp dreptunghiular ușor alungit, prevăzut în cele patru colțuri cu cîte un bastion, tot dreptunghiular. Asimetriile planimetrice se explică prin faptul că în castelul lui Bethlen, a cărui construcție s-a început în 1621, a fost inclusă o clădire de la sfîrșitul veacului precedent. Castelul se compune dintr-un parter cu încăperile boltite și dintr-un etaj cu încăperile tăvănite. Fazei acesteia îi aparțin și ferestrele de la etaj, încălecate de frontoane triunghiulare. Asupra transformărilor din perioada barocă vom reveni.

Un plan principial înrudit, (p. 160) dar strict simetric, încadrat la cele patru colțuri cu cîte un bastion cilindric, iar în fațadă prevăzut cu un rezalit dreptunghiular, care adăpostește poarta și scările, prezintă castelul sau, mai degrabă, curia din Cetatea de Baltă (jud. Alba) (fig. 260) Privită din exterior, clădirea pare un adevărat donjon medieval, bastioanele de colț fiind prevăzute și cu guri de păcură (mâchicoulis). Avancorpul intrării e însă împodobit cu două nișe, ale căror coronamente semicirculare poartă un decor de scoică, iar partea superioară, corespunzînd etajului, cuprinde o verandă. Interiorul, împărțit și el simetric, se compune dintr-o intrare spațioasă și un salon mare, avînd de fiecare parte a acestor încăperi centrale cîte două camere, iar în bastioane cîte o cameră, identice la fiecare nivel. Beciul, camerele de la parter și încă-

Scanned with OKEN Scanner

→
Medieşul Aurit. Castel — parter. Plan

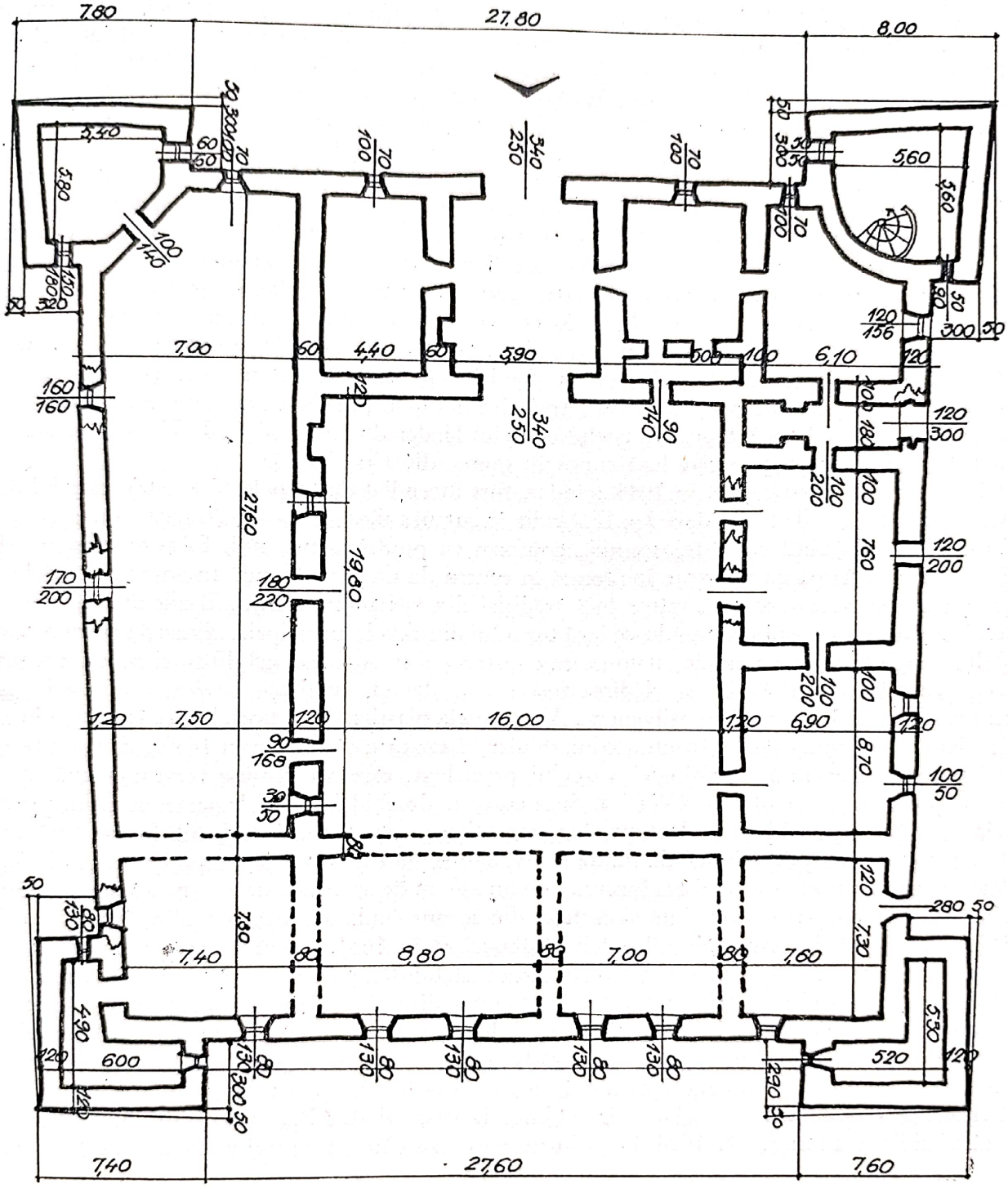
perile din bastioane sînt boltite, holul şi salonul de la parter ca şi încăperile de la nivelele superioare sînt tăvănite. Această tipică reşedinţă la moşie a unui magnat era înconjurată şi de curtine scunde. Ca plan şi elevaţie clădirea a fost explicată uneori ca rezultat al unei influenţe franceze. De fapt dispoziţia ansamblului reproduce în mic corpul central al celebrului castel din Chambord, conform unui model frecvent în valea Loirei în prima jumătate a secolului al XVI-lea. La castelele franceze lipseşte însă avancorpul cu scări şi verandă, pe care îl găsim, în schimb, în Germania, de pildă în Stuttgart, la Neues Lusthaus (sec. XVI, jumătatea a doua). Putem presupune că acest tip francez, care a cunoscut o oarecare răspîndire în Transilvania, a fost transmis prin etape intermediare. Privitor la datare pare îndreptăţită atribuirea curiei din Cetatea de Baltă lui Ştefan Bethlen, anume anilor 1615—1624 [1].

În valea Tîrnavei Mici, în Bahnea (jud. Mureş), se găseşte şi o altă curie, aproape identică, avînd însă un portal încadrat de colonete în formă de baluştri, purtînd data 1675.

Tot în aceeaşi vale se află şi castelul din Sînmiclăuş, deosebindu-se însă de cele precedente prin faptul că planul e aproximativ pătrat, avînd în colţuri bastioane dreptunghiulare, cele din faţada de nord (de la intrare) proeminente, cele din faţada de sud (cu loggia) mai retrase (p. 159). Şi aici apar forme caracteristice ale Renaşterii, ca de pildă frontoanele triunghiulare de la portal şi de la ferestrele etajului, în timp ce ferestrele de la parter prezintă frontoane cu triunghiul întrerupt (fără vîrf), caracteristice Renaşterii tîrzii. Articularea faţadei e simplă, compusă dintr-un ciubuc orizontal care desparte parterul de etaj, iar colţurile clădirii sînt subliniate printr-o rustică imitată în tencuială. În esenţă, castelul din Sînmiclăuş (fig. 261) prezintă acelaşi plan ca şi Magna Curia din Deva şi ca alte cîteva curii transilvănene din secolele XVII-XVIII. Dar curia din Sînmiclăuş posedă şi o particularitate specifică: cele două bastioane din faţada de sud sînt legate între ele printr-o dublă loggie, deschisă la parter şi etaj cu arcade semicirculare, un motiv ce s-ar putea explica prin dezvoltarea avancorpului cu verandă de la curiile cu bastioane cilindrice, pomenite mai sus, dar care îşi găseşte un fel de precursor şi la castelul din Iernut, despre care vom vorbi mai încolo. Arcadele zac pe coloane cu fusuri cilindrice, groase şi scunde, capitelurile avînd profilarea unei cornişe, spre colţurile căreia mijlocesc cîte o frunză în formă de palmetă, asemănătoare celor de la foişorul castelului din Criş (cf.vol.I), şi mai mult chiar, a celor din Sárospatak, reluînd deci formele veacului al XVI-lea. În schimb, baluştrii parapetului cu secţiunea pătrată, elaborată în faza Renaşterii tîrzii, se vor răspîndi în Transilvania abia în perioada barocă. Astfel, castelul din Sînmiclăuş poate fi încadrat în etapele unei dezvoltări consecvente a arhitecturii transilvănene. Arhitectul acestui castel a fost însuşi fiul proprietarului, mai apoi proprietarul, contele Nicolae Bethlen, şi două inscripţii de la intrare precizează că zidirea s-a făcut în două etape, în anii

[1] Ştirile mai vechi despre cetate (de la care localitate şi-a luat numele) se referă la un castru stăpînit la un moment dat de Ştefan cel Mare şi de Petru Rareş. La acel castru se referă şi documentul din 1565, care spune că este « dirutum ». Între acel castru şi curie, care se găseşte în alt loc, nu e nici o legătură.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

1668—1673 și 1682—1683. Incinta de fortificație, cuprinzînd și cinci bastioane, s-a executat între anii 1692—1699. Despre Nicolae Bethlen se știe că a călătorit mult, vizitînd între altele Țările de Jos, Franța, Germania și Italia, motiv pentru care s-a și sugerat că îndeosebi loggia ar deriva dintr-un model venețian. E ușor de înțeles că un om interesat în probleme de arhitectură, cum era autorul planului să se fi dovedit receptiv pentru anumite motive întîlnite în călătoriile sale, dar Bethlen are în orice caz meritul de a le fi adaptat perfect ambianței transilvănene. La aceasta a contribuit probabil și faptul că n-a putut angaja meșteri străini (se plînge de acest neajuns în memoriile sale), singurul său sfetnic tehnician fiind un pietrar bătrîn cu numele Tobias, un fost mercenar, pripășit în Transilvania cu aproape o jumătate de veac mai devreme. Meșterii au fost, ca de obicei, localnici, ajutați de iobagi. Castelele mai pretențioase aveau însă patru aripi sau corpuri de clădiri, grupate în jurul unei curți dreptunghiulare și erau prevăzute în colțuri cu bastioane de forme variate, dezvoltînd un tip ce se întîlnește în Transilvania încă din veacul al XVI-lea (de pildă la Brâncovenești și Aghireș). În veacul al XVI-lea aceste clădiri erau încă adevărate castele-cetăți, care își pierd însă și ele treptat vechile rosturi, transformîndu-se pînă la urmă în castele-palate. Seria din veacul al XVII-lea începe cu castelul contelui Haller din Sînpaul (jud. Harghita), ridicat în 1610, al cărui aspect ne este însă cunoscut numai dintr-o pictură.

Relativ bine s-a păstrat pînă în 1945 (cînd a fost incendiat de trupele hitleriste), castelul din Mediașul Aurit, jud. Satu Mare (p. 163) zidit în cursul anilor 1620—1657. Bastioanele au aici forme de pană (adică cu vîrful ascuțit), conform cu modelele mai noi, folosite în sistemele de fortificație. Aripa cu poarta e încălecată în centru de un turn scund. În ansamblu, clădirea are un aspect sever, corespunzător încă tradiției din veacul precedent. Bastioanele formează rezalituri puternice, subordonîndu-se însă turnului din fațada principală. Simetria planimetrică și distribuția logică a accentelor îi conferea construcției tocmai acel echilibru și acea închegare monumentală, datorită cărora clădirea fusese considerată, cu drept cuvînt, ca un exemplu reprezentativ al Renașterii transilvănene. Amănuntele plastice de la portal, încadrat de coloane angajate și încoronat de un fronton triunghiular (datat prin inscripție în 1630), ca și de la uși și ferestre aparțin încă morfologiei veacului precedent, care va rămîne predominantă și în prima jumătate a veacului al XVII-lea. Spre curte se deschid foișoare, la parter cu stîlpi pătrați relativ zvelți și cu arhitrave; deasupra lor erau foișoare de lemn. Interiorul fusese încă mai de mult desfigurat, dar alături de încăperi tăvănite se găseau și unele acoperite cu bolți cilindrice cu penetrațiuni. Castelul era încercuit de un sistem de apărare exterior, prevăzut și cu șanț.

Un plan aproape identic prezintă și castelul din Iernut (jud. Mureș), o clădire începută prin 1620, terminată de principele Gheorghe Rákoczi II în 1651, operă a arhitectului Agostino Serena din regiunea Veneto. Aici transformarea castelului în palat își găsise o expresie mai întîi în amplasarea scării în exterior, urcînd în două rampe direct la etaj (înlăturată ulterior și înlocuită cu o scară internă), parterul fiind și el accesibil doar printr-o portiță pentru pietoni. Destinderii îi era destinată loggia de la etaj, din fațada de sud, deschisă prin arcade atît spre curte, cît și spre exterior. Nu lipseau însă nici la acest castel fortificațiile exterioare.

Turnuri de colț cilindrice se găsesc, în schimb, la castelul din Racoșul de jos (jud. Brașov), a cărui zidire s-a terminat în 1624. În anii următori s-au adăugat pe trei laturi curtine exterioare

Scanned with OKEN Scanner

scunde, două bastioane în formă de pană pentru amplasarea artileriei și un șanț alimentat cu apă din Olt.

Relațiile continue cu Polonia favorizează și în cursul secolului al XVII-lea pătrunderea unor detalii specifice în decorul arhitecturii transilvănene. Asemenea detalii sînt: atica articulată cu arcade oarbe pe pilaștri și cornișa încoronată de creneluri. Motivele acestea se întîlnesc la castelul din Lăzarea (jud. Harghita) (fig. 262), un castel cu curte dreptunghiulară, construit încă în veacul precedent, dar înnoit în cursul anilor 1631—1632. Un placaj asemănător cu arcade oarbe a primit și fațada corpului principal al vechiului castel de munte din Bran (cf. vol. I), cu ocazia restaurărilor efectuate după incendiul din 1619 și e interesant de notat că și fațada barbacanei de la cetatea din comuna Prejmer (jud. Brașov) (fig. 263) fusese între timp împodobită asemănător. Dar la Prejmer arcadele oarbe, în parte simple, în parte geminate, prezintă o profilare care se înrudește mai mult cu decorul de fațadă moldovenesc și muntenesc. În legătură cu aceste relații merită o mențiune faptul că la castelul din Sînzieni (jud. Covasna), renovat în 1627, apare și o cornișă dințată din cărămidă. Se constată deci că elementele decorative poloneze apar în prima jumătate a veacului al XVII-lea în partea de est a Transilvaniei, anume într-o zonă în care se întîlnesc și unele influențe ale sistemului decorativ de la răsărit și de la miazăzi de Carpați. S-ar putea deci presupune că răspîndirea motivelor poloneze a fost favorizată și prin legăturile acestei regiuni cu arhitectura țărilor românești învecinate. Revenind la castelele cu o curte dreptunghiulară, mai amintim în încheiere pe cele din Dumitreni (jud. Mureș) și Bonțida (jud. Cluj). Castelul din Dumitreni era un complex mai vechi cu o capelă al cărei altar poligonal (gotic) străbate curtina în chip de bastion, dar a fost înnoit parțial în 1635. Castelul din Bonțida, în schimb, a fost integral reconstruit în cursul anilor 1660—1680, de cînd datează cele patru bastioane cilindrice și o parte din corpurile de locuințe.

O ultimă categorie de arhitectură feudală o constituie conacurile sau curiile mai modeste, servind ca reședințe vremelnice pe diferitele moșii, interesante pentru că în cazul acestora se constată și unele apropieri și interferențe cu casele de tip țărănesc. Astfel curia familiei Mikes din Zăbala (jud. Covasna), pomenită în 1629 (dar ulterior mult transformată) avea în mijlocul fațadei principale un avancorp pătrat cu intrare spre demisol, adică cu un gîrlici, și deasupra un cerdac compus din arcade. Data apariției acestui motiv e încă incertă și nu e dovedit că gîrliciul cu cerdac din Zăbala exista deja la data indicată mai sus. Un astfel de avancorp făcea însă aparent parte inițială din ruina altei curii din Zăbala, cunoscută ca fostă proprietate a lui Basa Tamás, o clădire mai veche, refăcută însă integral în 1680 (inscripție pusă de Nicolae Bethlen și soția). Acest motiv își găsește numeroase analogii în arhitectura Țării Românești din aceeași perioadă și pare a fi semnificativ că răspîndirea lui cuprinde iarăși zonele răsăritene, adică cele secuiești ale Transilvaniei.

La curia din Bichiș (jud. Mureș), o reconstrucție terminată în 1651, fațada dinspre curte era înzestrată cu un foișor cu arcade (ulterior în parte întrerupte, pentru ca să li se alipească o scară largă). Acesta e cu siguranță un motiv derivat din arhitectura țărănească locală. Curia din Ozun (jud. Covasna) e apoi prevăzută cu un avancorp cu arcade pe stîlpi masivi, și la parter (în care e adăpostită și scara) și la etaj, încît s-ar părea că ar trebui datată după modelul din Sînmiclăuș adică cel mai curînd prin ultimul deceniu al secolului al XVII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Monumentele arhitecturii orășenești sînt puține la număr și păstrate numai ca amănunte decorative care nu aduc nimic deosebit nou în raport cu morfologia pe care am întîlnit-o la castele. Aspecte mai caracteristice prezintă doar fortificațiile, îndeosebi bastioanele puternice, destinate să asigure eficiența apărării în raport cu dezvoltarea armamentului. Ca exemplu poate servi bastionul croitorilor din Cluj, (fig. 265), ridicat în 1627 (restaurat recent), o clădire masivă, poligonală, prevăzută cu metereze largi pentru tirul artileriei de cetate, sau rondelul pentru artilerie (bastionul Soldisch, 1627) din Sibiu, construit dintr-un emplecton de pămînt și pietriș, îmbrăcat în cărămidă. În încheiere se cuvine să amintim și reconstrucția «turnului cu ceas » din Sighișoara (fig. 264) (odinioară sediu al Sfatului orășenesc),executat după incendiul din 1676 de meșteri veniți din Austria. Turnul acesta e un monument important, fiindcă acoperișul piramidal înalt, încoronat cu bulbi, e cea mai veche mărturie păstrată despre pătrunderea barocului austriac în Transilvania.

Sculptura

Sculptura figurativă a veacului al XVII-lea e aproape exclusiv plastică funerară, dezvoltată din premisele perioadei precedente, îmbogățită însă prin numeroase elemente decorative ale Renașterii germane, a căror pătrundere în Transilvania a fost facilitată de relațiile comerciale ale sașilor. Dintre monumentele mai caracteristice și mai bine păstrate amintim mai întîi pe acela al lui Gheorghe Sükösd din lapidarul Muzeului de istorie din Cluj (provine din Tirimia Mare, jud. Mureș și apoi pe acela al principelui Gheorghe Apaffy, odinioară în biserica din Mălâncrav, acum în Muzeul de Artă din Budapesta. Mormîntul lui Sükösd (fig. 266) e opera clujanului Petru Dioszegi și poartă data 1632. El se compune dintr-un sarcofag adosat unui fundal arhitectonic. Pe sarcofag zace defunctul într-o atitudine căutat degajată, picior peste picior, un motiv ce se întîlnește deosebit de frecvent în plastica funerară din Polonia de sud, încă din jumătatea a doua a veacului al XVI-lea (cf. lespezile funerare din catedrala din Tarnow, în bisericile din Chelmo, Raclawice etc.). În fața principală a sarcofagului sînt așezate patru figuri feminine, reprezentînd cele trei virtuți teologale (credința, speranța, iubirea), iar din ciclul virtuților cardinale, pe cea a dreptății.Arhitectura de fond se compune dintr-un fronton cuprinzînd stema și o inscripție purtată de doi ostași. Execuția e însă plină de asperități și e limpede că Dioszegi, departe de a putea fi considerat un meșter capabil să imagineze un asemenea complex monumental, e doar autorul unei replici după modele împămîntenite. Această impresie devine o certitudine dacă comparăm mormîntul lui Sükösd cu acela al lui Gheorghe Apaffy, operă a sculptorului Elias Nicolai (fig. 267), un meșter de proveniență necunoscută, un imigrat așezat la Sibiu și înscris în breasla zidarilor (din care făceau parte și pietrarii). Pe capacul sarcofagului zace defunctul cu fața trasă, foarte individualizată, aparent executată după masca funerară; în flancuri se află două genii înaripate purtînd stemele familiilor Petki și Apaffy; la capetele lespezii șade un copil pe o țeastă, iar moartea, sub aspectul unui schelet, ține ceasul de

Scanned with OKEN Scanner

nisip şi coasa. Apariţia acestor accesorii macabre, a pateticului memento mori, denotă pătrunderea concepţiilor barocului catolic în iconografia transilvăneană, şi transmisiunea germană a acestui curent se recunoaşte la îndemîna calităţii vrejurilor decorative, împletite cu cartuşe. În colţurile sarcofagului reapar cele patru alegorii ale virtuţilor, iar pe latura strîmtă de la picioare sînt reprezentaţi trei copilaşi, copii ai lui Apaffy, decedaţi în vîrstă fragedă. Gheoghe Apaffy murise în 1635, iar inscripţiile de pe laturile sarcofagului, incizate ulterior, menţionează şi decesul unui fiu mai mare, cu numele Gheorghe, în 1637, precum şi pe Borbala Petki, văduva, care a decedat în 1660. Sarcofagul devenise deci un monumet funerar al familiei. În raport cu sarcofagul lui Sükösd, în care elementele renaşterii apar nealterate, deşi stîngaci mînuite, sarcofagul lui Apaffy e o replică a aceluiaşi prototip, îmbogăţit însă prin absorbirea unor elemente noi ale artei germanice din prima jumătate a veacului al XVII-lea

Asemenea elemente noi apar cu o pregnanţă deosebită şi într-o serie de epitafe din ambianţa săsească. În prima fază epitafele sînt de piatră, dar către mijlocul veacului al XVII-lea se răspîndeşte întrebuinţarea lemnului, combinat adeseori cu reliefuri de alabastru şi plachete de metal. Lemnul e întotdeauna vopsit, ornamentele în culori decorative, figurile în culori pretins naturaliste. Unele epitafe poartă steme ca element decorativ principal şi prin aceasta se înrudesc cu tipurile introduse încă la sfîrşitul perioadei gotice, cele mai multe însă cuprind reprezentări ale defunctului, în majoritatea cazurilor (figuri pînă la şold), rareori figuri întregi. De obicei portretele decedaţilor nu prezintă decît asemănări generale; preţioase sînt însă detaliile de costum. Rare sînt portretele combinate cu scene sacre, de exemplu epitaful lui P. Richelius (1648) (ferula bisericii evanghelice, Sibiu) împodobit cu arca lui Noe şi cu figuri de sfinţi. Atmosfera barocă germană se resimte îndeosebi în selecţionarea motivelor decorative şi în tratarea lor, uneori într-un stil pictural caracteristic. Aceste epitafe sînt numeroase, dar valoarea lor artistică oscilează; piesele mai remarcabile poartă semnătura meşterilor, majoritatea însă sînt opere anonime. Între piesele mai importante amintim: epitaful preotului Thomas Bordannus (1633) din biserica din Slimnic, cel al lui Valentinus Seraphim, judex regius cibiniensis (1639) în ferula bisericii ev. din Sibiu. Din atelierul lui Elias Nicolai provin o serie de epitafe, de pildă acela al episcopului protestant Gheorghe Theilesius (1646) în biserica evanghelică din Biertan şi acela al lui Valentin Frank (1648) (fig. 268) în ferula bisericii evanghelice din Sibiu. Alături de aceste epitafe de piatră, amintim epitaful de lemn al comitelui saşilor Matthias Semringer (1680) (fig. 269) în ferula bisericii evanghelice din Sibiu, semnat S (igismundus) M(öss) B(ildhauer).

În legătură cu Elias Nicolai merită o menţiune deosebită şi amvonul bisericii reformate din Cluj (fig. 270), executat în colaborare cu pietrarul clujean Benedek în 1646. Parapetul e împodobit pe fiecare latură cu cîte o arcadă în care se înscriu ornamente vegetale, ghirlande de flori şi fructe, formînd un ansamblu simetric, echilibrat şi calm, de o calitate aparent rară în Transilvania. Piciorul amvonului, contribuţie a lui Benedek, e în schimb decorat cu motive florale de un caracter divers. În raport cu plastica plină, voluminoasă a lui Nicolai, florile lui Benedek, tratate în relief plat, cu siluete decupate şi detalii indicate prin muchii în relief, corespund unui stil ornamental liniar, foarte răspîndit în sculptura transilvăneană de mai tîrziu. Opera lui Benedek reprezintă azi cel mai vechi exemplu cunoscut.

Scanned with OKEN Scanner

Pictura

Pictura transilvăneană din veacul al XVII-lea e reprezentată prevalent prin monumente românești, deoarece atitudinea iconoclastică a confesiunilor reformate nu fusese suficient compensată prin încurajarea unei picturi cu conținut profan. Astfel, tradiția meșteșugului se irosise, încît chiar și principele Gabriel Bethlen se pare că a trebuit să recurgă uneori la serviciile unui zugrav român, de pildă cînd a lăsat să se decoreze din nou vechea sală a dietei din castelul hunedorean, transformată și împărțită acum în două etaje. Friza cu portrete în medalioane (fig. 271) derivă, ca distribuție ornamentală, ca stil al figurilor și pînă și în ce privește coloritul, din pictura bisericească. E semnificativ că printre personajele portretizate se găsesc și unele despre care se presupune că ar reprezenta domni munteni și moldoveni. Intenționase oare Gabriel Bethlen să-și întocmească o galerie a principilor contemporani, poate în legătură cu ambițiile sale de a întemeia un regat al Daciei?

În aceeași ordine de idei sînt interesante și știrile despre un zugrav Nicolae, domiciliat în 1606 în Cluj, considerat identic cu meșterul lui Mihai Viteazul, Nicolae din Creta, precum și despre mitropolitul ortodox Iorest, constrîns să execute prin 1643 picturi murale în vechiul castel din Iernut.

Fragmente de picturi religioase se găsesc în ruina unei biserici din Sălișteunde se vede în exterior o reprezentare a *Judecății*, atribuită unui meșter muntean din prima jumătate a veacului al XVII-lea, în timp ce primul strat de picturi din interior poartă semnătura unui «Nicolaus pictori poloni» și data 1674, un străin, căruia de fapt îi e necunoscută iconografia ortodoxă. Cel mai interesant ansamblu se păstrează în biserica sf. Nicolae din Hunedoara și a fost executat în anul 1654 pe cheltuiala negustorilor Dumitru Mărcoceanul și Nicolae Crăciun, de către zugravii Caian, Constantin și Stan. Tematica e relativ redusă: *Pantocratorul* în calotă, între heruvimi, serafimi, proroci, liturghia îngerilor și evangheliștii, în altar *Platytera* în bust, între arhanghelii Mihail și Gavril, pe pereții din bolțile naosului o selecție a momentelor principale din viața lui Isus (fig. 274), de la Naștere pînă la Pogorîrea sf. Duh, precum Adormirea, iar în partea inferioară a pereților teoria de sfinți. În schimb, figurile sînt mai mari dimensionate, zvelte, iar fundalurile cu arhitectură și peisaj ceva mai bogate. Remarcabile sînt figurile ctitorilor (fig. 272-273) pe peretele apusean (latura spre sud) al naosului, ținînd în mîini un model fidel al bisericii, așa cum se înfățișa la acea dată. Stilul picturilor, deși credincios tradiției iconografice, apare totuși înviorat prin elemente realiste, prin accentuarea ușoară a volumelor și prin descrierea mai amănunțită a ambianței scenice.

Din veacul al XVII-lea ar mai putea data și picturile din nava bisericii din Galda de Jos. Alte picturi, atestînd relații cu Țara Românească, se mai văd în altarul ruinei de lîngă comuna Rîu de Mori (jud. Hunedoara), pe care o notiță mai veche, întemeiată pe o inscripție dispărută, le datează în 1692.

Promițătoare sînt viitoarele cercetări privitoare la icoane și iconostase. Însemnările din bisericile transilvănene publicate pînă acum cuprind numeroase informații despre semnăturile zugravilor și datarea operelor. Din jurul Sibiului ar proveni o icoană a *Maicii Domnului* (sem-

Scanned with OKEN Scanner

nalată în colecția familiei pictorului Aurel Pop, București), semnată de un meșter Stan, datată 1634. Icoanele ușii împărătești ale bisericii din Budești-Susani (jud. Maramureș) (fig. 275), datate din anul 1628 reprezentînd pe cei patru evangheliști, par a se înrudi stilistic cu pictura moldovenească, atît în ceea ce privește proporțiile mărunte ale figurilor, cît și accentele lineare și cadrul scenic.

În încheiere amintim iconostasul bisericii sf. Nicolae din Hunedoara, datat 1684, în funcție de icoana împărătească reprezentînd scena *Deisis* (Intercesiunea) (fig. 276) semnată de meșterul Constantin. Celelalte trei icoane împărătești, strîns înrudite, îl reprezintă pe sf. Nicolae între Isus și Maria, pe Maica Domnului cu Pruncul între arhangheli, încadrată de o bordură pe care figurează 12 profeți și icoana Adormirii. Și în aceste icoane se întîlnesc volume mai accentuate în tratarea fețelor. Concomitent însă, draperiile se schematizează, luminile fiind indicate prin hașuri, evocînd unele particularități stilistice rusești, evidente în bordura cu profeți. Aceste reflexe stilistice rusești, în pictura românească din Transilvania nu constituie o surpriză fiindcă despre călugări, chiar despre parohi ortodocși care au călătorit pînă la Moscova, cu scopul de a solicita sprijin și daruri pentru bisericile transilvănene pe care le administrau, aflăm încă din documente de la începutul secolului al XVII-lea. În schimb, cele 12 iconițe cu apostoli, reprezentat fiecare șezînd, lasă să se întrevadă o tehnică a modelării cu nuanțe ale artei apusene, care influențează de data aceasta și sistemul drapării. Se pune astfel întrebarea dacă aceste iconițe mai pot fi considerate contemporane cu icoanele împărătești.

Mobilier

În acord cu morfologia arhitecturii s-a dezvoltat și mobilierul destinat să completeze ansamblul unui interior. Astfel, nici în acest domeniu nu apar formele specifice ale barocului înainte de sfîrșitul veacului al XVII-lea. Mobilierul din biserici mai păstrează chiar uneori reminiscențe gotice (muluri cu motive flamboaiante), combinate însă cu elemente ale Renașterii (frize de ghirlande, palmete, panouri cu cartușe, cornișe dințate etc.), ca de pildă stranele bisericii reformate din Cluj (str. Kogălniceanu), executate în 1646—1647 de tîmplari anume chemați din Sighișoara și Bistrița. Puține sînt mobilele păstrate în clădirile magnaților și mai puține acelea provenite din casele orășenilor, deoarece mobilierul de uz profan a fost pe de o parte folosit mai intens, iar pe de altă parte înlocuit cu piese adaptate necesităților și gustului din epocile următoare. În principiu se poate preciza că formele meselor și ale scaunelor erau funcționale, cu îmbinări în unghiuri drepte. Cel mai răspîndit tip de scaun din casele nobiliare se compunea dintr-un schelet de lemn, cu picioare zvelte, lucrate la strung, cu șezutul și speteaza din piele. În loc de dulapuri se preferau încă lăzile, de obicei mai bogat împodobite, ca de exemplu o ladă din Sibiu (col. Sigerus) de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, evocînd o fațadă de clădire, cu colonete, arcuri și arhitrave în relief și cu intarsii florale și geometrice sau cu pilaștri și arcade în rustica, cum se văd pe o ladă din 1683 (Muzeul Brukenthal), (fig. 277). Aceasta din urmă

Scanned with OKEN Scanner

a fost decorată în cîmpul arcadelor şi cu picturi, reprezentînd vase cu buchete de flori, într-un stil care se apropie de produsele mai populare. Asemenea lăzi de dimensiuni mai mici serveau şi breslelor sau organizaţiilor cetăţeneşti (de pildă lada « vecinilor din str. Măcelarilor », în Sibiu, datată din 1667, col. Sigerus — Sibiu). Uneori şi canaturile de uşi erau împodobite, fie cu intarsii, fie cu sculpturi în relief (de pildă un canat din 1686, Sighişoara, Muzeu).
Decorul unei locuinţe mai pretenţioase ca şi al unei biserici protestante se întregea prin coloritul cald al covoarelor. Pe podea se aşterneau ţesături mai simple, produse ale artizanatului transilvănean, dar mesele şi stranele din biserici se acopereau cu covoare orientale. Din socotelile Braşovului aflăm că încă de la începutul veacului al XVI-lea se importau covoare anatoliene, dar exemple sigur databile se păstrează abia din veacul al XVII-lea şi din prima jumătate a veacului următor. Formatul e de obicei mic, covoarele aparţinînd categoriei folosite de mahomedani pentru rugăciune. De aceea, în cîmpul central figurează adeseori un mihrab (o nişă de rugăciune), un motiv compus din colonete care susţin arcuri polilobe. Alteori prevalează elemente florale, grupate într-un cîmp central hexagonal, înscris într-o bordură dreptunghiulară (fig.278). Asemenea covoare erau odinioară foarte răspîndite şi în Ţara Românească şi în Moldova, dar acum nu se mai găsesc decît în tezaurele bisericilor protestante, fiind acolo mai puţin expuse uzurei. De aceea, ele sînt azi cunoscute sub denumirea de « covoare transilvănene ».

Argintăria

O imagine mai închegată despre artizanatul transilvănean ne oferă operele argintarilor, care pot fi acum apreciate sub cele mai variate aspecte, ca obiecte destinate fie cultului, fie uzului profan, păstrate ca mijloc de tezaurizare atît de către particulari, cît şi de către comunităţile laice şi bisericeşti. Tehnicile preferate sînt: forjarea în relief (repoussé) şi turnarea (pentru unele detalii aplicate). Filigrana şi smalţul translucid din faza precedentă dispar, în schimb se răspîndeşte smalţul opac, înviorînd cu nuanţe gradate îndeosebi suprafeţele ornamentelor florale. Efecte policrome se obţin şi prin folosirea pietrelor preţioase şi semipreţioase, înlocuite la nevoie cu sticle colorate. Alteori se juxtapun culorile diferitelor metale nobile; astfel obiectele de argint vor fi uneori numai parţial poleite cu aur. În tehnica smalţului opac şi îndeobşte în gustul pentru policromie se oglindesc indiscutabile influenţe orientale. Din punct de vedere morfologic predomină încă pe de o parte formele tradiţionale, iar pe de alta formele elaborate în ţările Europei centrale, cu care meşterii şi negustorii saşi întreţineau legături continue.
În domeniul argintăriilor destinate cultului prevalează absolut potirele, folosite şi în cultul protestant. Dăinuirea tradiţiei o ilustrează mai ales un grup de potire de argint aurit, cu picior piramidal şaselob pe talpă înaltă, arcuită concav, cu nod în formă de sferă turtită şi cupă cu suport. Un potir dăruit bisercii evanghelice din Sibiu în 1662, purtînd marca argintarului H(ans) S(chwartz) e prevăzut şi cu muluri gotice, atît pe bordura ajurată dintre talpă şi picior, cît şi pe placheta piciorului şi pe ambele fusuri, iar suportul cupei e încoronat cu flori

Scanned with OKEN Scanner

de crin. Doar smalțul albastru ce acoperă petalele rozetelor de la nod și vrejul floral de pe suportul cupei fac parte din elementele decorative ale veacului al XVII-lea. Asemănător, ca siluetă, e un potir al bisericii evanghelice din Agnita, din 1686, decorat pe picior și suport cu vrejuri compuse din frunze de stejar care aparțin, de data aceasta, alfabetului decorativ al veacului al XVI-lea. Nodul și suportul cupei sînt decorate și cu sticle colorate (roșii și verzi).
În jumătatea a doua a veacului al XVII-lea predomină însă formele Renașterii tîrzii și se ivesc chiar elemente ale barocului german. Potirul, executat în 1673 de meșterul sibian J(ohann) O(ngert), (fig. 279) prezintă o talpă arcuită convex și o cupă mai puțin răsfrîntă, cu pereții aproape cilindrici, iar piciorul, nodul și suportul cupei sînt acoperite cu un bogat decor floral, smălțuit. Un picior conic pe bază polilobă, cu o talpă convexă, puternic arcuită, posedă potirul din Băgaciu, jud. Alba (1651), operă a meșterului brașovean S.G. (Simon Greff ?). De data aceasta decorul floral e deja deosebit de volubil, iar printre vrejurile de pe suportul cupei apar trei figuri de îngerași; florile nodului sînt decorate cu peruzele. Totuși, și pe acest potir mai apar, la gulerul piciorului, motive gotice flamboaiante.
Ca precursor direct al evoluției viitoare, poate fi citată o altă operă a meșterului sibian Hans Schwartz, un potir din 1676, (fig. 281) al bisericii evanghelice din Sibiu, decorat pe talpa convexă cu capete de îngerași și cu motive florale acoperind deopotrivă piciorul și suportul cupei, motive florale care uneori iau forma unei flori de dovleac. E semnificativ că din același atelier de argintar sibian se pot aminti două potire care ilustrează pe de o parte persistența tradiției gotice, iar pe de alta etapa cea mai inovatoare.
Mai corespunzătoare gustului specific al Renașterii sînt însă argintăriile destinate inițial uzului profan, dăruite ocazional și bisericilor, fapt căruia i se datorește păstrarea lor. Pocalele, îndeosebi, puteau servi și ca potire, mai ales că de obicei erau prevăzute și cu capac. Cele mai frumoase sînt piese de import, cum e probabil pocalul monumental din Muzeul Brukenthal, cu un coronament floral bogat (înălțimea cu capac 54 cm), anterior anului 1635 (inscripție), provenind probabil și el din Nürnberg, unde s-a executat, de pildă, pocalul în formă de ciorchină purtată de un putto, păstrat în catedrala reformată catolică din Alba-Iulia. Cu scene de vînătoare e decorat piciorul și cupa unui pocal din Brașov (dăruit în 1792 bisericii evanghelice din suburbia de sus,), iar scene din Vechiul testament alternează cu scene de vînătoare în medalioanele smălțuite ale unui pocal din biserica evanghelică din Șaroș (jud. Sibiu), operă presupusă a unui meșter din Mediaș, din jumătatea a doua a secolului al XVII-lea.
Din categoria paharelor de argint aurit amintim o piesă din 1663 (biserica evanghelică Bistrița) (fig. 280), cu picior conic treptat, cu fus în formă de vază antică cu mînere, cu cupa înaltă, hexagonală, ale cărei fețe sînt decorate alternativ cu îngerași și berze. Se presupune că paharul e opera unui meșter din Bistrița.
În încheiere amintim cîteva căni cu capac, lucrate și ele din argint aurit. Cănile au de obicei baza circulară și corpul înalt și ușor bombat, dar după mijlocul veacului se preferă căni mai scunde, cu corpul cilindric. Unele par piese de import, de pildă cana cu decor de cartușe, cu capete de îngerași și pe capac cu un mîner în formă de cerb (1658, biserica ev. Sighișoara), sau cana, excepțional octogonală, decorată cu mulaje de monete antice (1682, Sibiu, biserica ev.). Cele mai frumoase căni lucrate în Transilvania provin din atelierele brașovene. O astfel de cană

Scanned with OKEN Scanner

(biserica ev. Codlea), decorată cu două frize reprezentînd scene de vînătoare (fig. 282), poartă data 1634 și inițialele meșterului B(artesch) I(gell iun.). Altă cană, cu măști și flori dăruită în 1723 bisericii ev. din Sibiu, e semnată de meșterul F(elten) U(rbeger), activ între 1641—1657. Cu figuri alegorice, iar pe capac cu mielul și crucea, e decorată o cană a bisericii evanghelice din Sibiu, operă a meșterului T(homas) T(reppches II), datată 1672. Ultima cană pe care o amintim e împodobită cu elemente vegetale transformate într-un joc fantastic de volute și cartușe șerpuite, încadrînd trei reliefuri înfățișînd *Rugăciunea* pe Muntele Măslinilor, *Răstignirea* și *Învierea*. Cana (fig. 283) poartă data 1654 și o inscripție din care rezultă că a fost dăruită bisericii din Brașov în 1667, precum și semnătura meșterului Michael Schwartz. În toate reprezentările figurative de pe aceste argintării se constată preocuparea de a crea forme cît mai realiste, mișcări cît mai sugestive, și e neîndoielnic că în multe cazuri meșterii transilvăneni s-au inspirat fie din cărți cu modele, fie din piese importate.

Alături de recipiente din metale nobile s-au executat numeroase vase, mai ales căni, de cositor. Și în cazul acesta modelele provin îndeosebi din Boemia, Austria și Germania de Sud, alteori au fost importate chiar tiparele. Formele se aseamănă cu cele ale pieselor executate în argint, cele mai frumoase vase fiind împodobite cu ornamente florale sau cu figuri gravate, ca de pildă o farfurie (Sighișoara, Muzeu), împodobită cu un cerb, cu busturi feminine în costume spaniole, cu flori și păsări, operă a meșterului H. B., presupus sighișorean. Aceluiași meșter i se atribuie și două căni din biserica evanghelică din Dîrlos, importante fiindcă una poartă data 1655. Mai rare și ceva mai tîrzii sînt vasele de cositor cu decor în relief. Numeroase sînt cănile simple, înalte și cu corpul ușor arcuit. Meșterii brașoveni preferau, în schimb, cănile scunde, cu fețe poliedrice, hexagonale, acoperite de obicei cu ornamente florale. Atelierele în care se turnau și cizelau vase de cositor au fost foarte numeroase, nu numai în centrele orășenești, ci chiar și în unele comune rurale mai înstărite.

Ceramica

În mod obișnuit se întrebuințau vasele de ceramică, produse de olari locali, vesela de faianță și porțelan fiind importată. În 1621 încep să fie produse vase de faianță și în Transilvania de către comunitatea așa-zișilor « habani », membri ai unei secte anabaptiste, persecutată de catolici și protestanți în țările din Europa centrală și adăpostiți de principele Gabriel Bethlen, care îi colonizează în Vințul de Jos. Istoria acestor habani, prevalent olari, începe în orașul italian Faenza, de unde sînt forțați să emigreze către sfîrșitul secolului al XV-lea, mai întîi spre Germania, Austria, Boemia și Ungaria, unde găsesc noi adepți. Izgoniți și de aci, se retrag spre răsărit; unii primesc chemarea lui Bethlen, alții se vor așeza ceva mai tîrziu în Slovacia.

Vasele produse de habanii din Vințul de Jos sînt acoperite în exterior și interior cu glazuri frumoase de cositor, cu amestec de plumb și acid boric. În ceea ce privește coloritul și decorul

Scanned with OKEN Scanner

ca și unele forme ceramice, se pot deosebi două categorii. Categoria în care apar și căni cu gît lung se caracterizează în general prin folosirea fondului albastru intens, uneori albastru-lavandă. Decorul se compune din frize vegetale încadrate adeseori de cîmpuri presărate cu un motiv de solzi. Pe aceste vase (fig. 284) ornamentele sînt executate în alb, uneori și în galben. Se presupune că aceste produse imită ceramica turcească. Alături de această categorie se execută la Vințul de Jos și vase cu fond alburiu și ornamente florale albastre, galbene, mai rareori verzi și violete. Producția habanilor cuprinde o gamă vastă : farfurii, străchini, ulcioare, căni, oale, recipiente pentru mirodenii folosite și în farmacii, mici rezervoare de apă (fig. 285) pentru spălat, mai apoi și cahle și plăci decorative pentru pereți. Cănile și recipientele erau prevăzute cu capace de plumb sau cositor, decorate adeseori cu mulaje după medalii sau monete, imitînd capacele cănilor de cositor.
Cahlele erau lucrate în tipare de lemn, cu motivele ornamentale în relief. Ca ornamente se foloseau panglici și cartușe împletite cu motive florale, în concordanță cu alfabetul decorativ al Renașterii tîrzii. Amintim că producerea cahlelor smălțuite era o veche îndeletnicire a meșterilor transilvăneni, dar cahlele lucrate de habani se deosebesc prin calitatea superioară a smalțului.

Secolul al XVIII-lea

În perioada de care urmează să ne ocupăm, Transilvania a făcut parte din Imperiul habsburgic. Intervenția austriacă în Transilvania a fost o consecință imediată a eșecului turcesc suferit în 1683, în fața Vienei. În urma acestuia, Habsburgii dezlănțuie o contraofensivă generală împotriva Semilunei, izgonindu-i pe turci mai întîi din Ungaria și din Banat. Apoi austriecii trec la sud de Carpați purtînd războiul pînă în Peninsula Balcanică. Pe plan propagandistic această expansiune era înfățișată ca o acțiune de eliberare a popoarelor creștine de sub dominația turcească, și în numele unei astfel de « eliberări » a fost ocupată Transilvania în 1687.
Ocuparea s-a realizat fără o opoziție serioasă din partea guvernului transilvănean și fără o rezistență organizată din partea populației. Încercările de opoziție cu armele se împleteau cu ducerea unor tratative privitoare la condițiile de supunere. Majoritatea membrilor înaltei aristocrații s-a arătat favorabilă acestei schimbări politice, fiindcă stăpînirea imperială putea asigura un sprijin mai eficace pentru apărarea privilegiilor. De aceea și în domeniul cultural și artistic, aristocrația va deveni principalul colaborator al noului regim. Prin Diploma leopoldină (1690, confirmată în 1691), Habsburgii garantau tuturor deținătorilor de privilegii economice, sociale, politice și confesionale respectarea avantajelor de mai înainte. Nu cu aceeași încredere au privit însă lucrurile mica nobilime și orășenimea (rezistențe armate în Bistrița și Brașov, 1688, în Baia Mare, 1689), și pe asemenea reacții și-a întemeiat Emeric

Scanned with OKEN Scanner

Thököly, sprijinit de turci, încercarea de a cuceri tronul princiar al Transilvaniei (1690). Mica nobilime și țărănimea au reluat lupta împotriva imperialilor și ceva mai tîrziu, colaborînd cu Francisc Rákóczy II (1704—1711). În anii 1686—1711, Transilvania e astfel neîncetat agitată de frămîntări sîngeroase, politice și sociale neprielnice unor susținute manifestări culturale și artistice.

Frămîntările acestea privesc și populația românească. Diploma leopoldină nu se ocupă de români, fiind lipsiți de avantaje sociale și de drepturi politice, dar împrejurările concrete îi constrînseră pe austrieci să caute aliați sau să semene cel puțin neînțelegere între adversari. Astfel s-a inițiat, în 1697, acțiunea de a atrage pe români la catolicism, de a-i transforma pe această cale în cetățeni devotați ai imperiului și de-a curma concomitent legăturile firești ale acestora cu principatele învecinate, cu Țara Românească și Moldova. Drept recompensă li se promiteau o serie de avantaje economice și social-politice, contestate de altfel imediat de aristocrație, ca și de patriciatul orășenesc. Rezultatul concret al acestei politici a fost dezbinarea românilor, înființarea unei biserici « unite » (1701), din punct de vedere liturgic rămasă ortodoxă (altfel populația n-ar fi acceptat-o), dogmatic însă și mai ales politic — ceea ce era esențial — legată de catolicism, adică de Viena și de Roma. Dezbinarea religioasă va provoca, în cursul veacului al XVIII-lea, numeroase conflicte între români, adeseori și intervenții militare, cărora le-au căzut pradă uneori și monumente bisericești, îndeosebi în cursul represiunii conduse de generalul Buccow, îndreptată împotriva ortodocșilor (1760—1761). Pe de altă parte însă acțiunea de catolicizare a avut și o latură pozitivă — evident neprevăzută de politica austriacă — anume o luare de contact a unor conducători români cu intelectualitatea din țările Europei centrale și apusene, îndeosebi cu lumea intelectuală din Viena și din Roma. În acea ambianță, viitorii ierarhi ai bisericii unite nu și-au însușit numai educația religioasă, ci au luat cunoștință și de ideile avansate, social-politice și culturale ale iluminismului, încît unii dintre ei — de pildă episcopul Inocențiu Micu — întorși în patrie, vor deveni înainte de toate luptători pentru cauza social-politică și pentru ridicarea culturală a poporului român din Transilvania. Revoluția lui Horia (1784) și Supplex Libellus Valachorum (1791) sînt consecințele consecvente ale acestei evoluții. Drept urmare și dezvoltarea artei noastre bisericești, artă tradiționalistă, cultivată de biserica ortodoxă, va suferi o înrîurire care va frînge treptat canoanele moștenite, estompînd separarea stilistică și iconografică dintre arta ortodoxă și cea catolică, și facilitînd, într-o etapă ulterioară, pătrunderea artei laice prin brețele ce străbat vechiul sistem ideologic. Cu alte cuvinte, noul orizont economic, social-politic și cultural va provoca, în cursul veacului al XVIII-lea, o serie de transformări profunde, înăsprind conflictele sociale și maturizînd energiile care vor provoca pînă la urmă prăbușirea vechii orînduiri.

În aceste interacțiuni complexe se împletesc și relațiile cu celelalte două principate. Acțiunea unirii stîrnise efecte exact contrare celor scontate de politica vieneză. Legăturile cu Moldova și mai ales cu Țara Românească se intensifică prin măsurile de sprijinire a ortodoxiei amenințate, ca și prin ocuparea vremelnică a Olteniei de către austrieci și, în sfîrșit, prin evoluția și osmoza concepțiilor umanismului iluminist, profesat de intelectualitatea celor trei principate.

Aspirațiile artistice zămislite de conștiința socială a diferitelor clase și pături oglindesc în toate privințele aceste stări de lucruri.

Scanned with OKEN Scanner

În asemenea împrejurări, arhitectura religioasă ia un nou avînt. În ambianța românească se trece acum pe scară tot mai largă la înlocuirea bisericilor de lemn cu construcții de piatră și cărămidă. În regiunile unde populația românească a primit și numai în parte unirea, bisericile vechi de zid au fost luate în stăpînire de slujitorii noii confesiuni, încît ortodocșii au fost nevoiți să-și construiască alte biserici, fie de lemn, fie de zid, în funcție de mijloacele de care dispuneau. Tipul preferat a rămas deocamdată tot cel tradițional, al bisericii-sală. În multe cazuri nu sîntem în măsură să precizăm dacă unele biserici care poartă inscripții de ctitorie din veacul al XVIII-lea au fost realmente construite integral la data indicată, sau dacă păstrează și elemente aparținînd unor clădiri mai vechi. Așa, de pildă, biserica din Roșcani, ctitorie din 1766 a micului nobil Caba Rat, are o navă boltită cilindric pe dublouri așezate pe colonete angajate, și o absidă semicirculară, acoperită cu o semicalotă, biserica fiind sprijinită pe laturile de sud și est și de contraforturi. Clopotnița din fațada apuseană, întîlnită ocazional și la bisericile din veacurile precedente, devine în cursul veacului al XVIII-lea un element tot mai nelipsit. Un altar semicircular, cu semicalotă de cărămidă, și o navă acoperită cu o boltă în segment de cerc, din lemn, posedă biserica ort. din Baia Sprie (jud. Maramureș), zidită în 1789. Nave boltite cilindric, dar cu altare poligonale, au bisericile din Ighiel (jud. Alba) și Arpașul de Jos (jud. Sibiu), prima o reconstrucție datată de tradiție în 1773, a doua o clădire din 1794 (clopotnița e un adaos din 1824). Exemplele citate demonstrează dăinuirea tipului în toate regiunile Transilvaniei.

Tradiționale deveniseră între timp și unele forme decorative originare din Țara Românească, între altele îndeosebi brîul compus din tor între zimți de cărămidă. Biserica unită din Alba Iulia, (fig. 286.), o biserică-sală zidită în 1715, oferă un asemenea exemplu.

Dar dinspre Țara Românească pătrund și influențe noi, începînd încă din vremea lui Constantin Brîncoveanu. Un monument important, păstrat intact, e biserica sf. Nicolae din Făgăraș, zidită pe seama ortodocșilor în anii 1697—1698, sub conducerea unui ispravnic domnesc. Biserica se compune dintr-un pridvor cu arcade pe stîlpi octogonali (arhivoltele fiind ușor retrase), cu pronaos încălecat de un turn scund, octogonal, accesibil printr-o scară spiralică a cărei cajă e alipită fațadei de nord, o navă care nu mai e separată de pronaos printr-un perete, ci doar printr-o triplă arcadă purtată de doi stîlpi octogonali, și un altar eliptic în interior, îmbrăcat spre exterior într-un heptagon. Pridvorul e acoperit cu două calote mici, iar pronaosul, nava și altarul sînt fiecare înzestrate cu cîte o singură calotă, calotele fiind sprijinite pe arcuri și pandantivi. Exteriorul (fig. 287) prezintă o fațadă simplă, divizată doar orizontal prin brîul obișnuit. Ca plan și elevație, biserica reproduce exact ctitoria lui Brîncoveanu din Mogoșoaia (1688), inclusiv turnul care acolo a fost ulterior înlăturat, dar cu deosebirea că articularea fațadelor s-a simplificat. Cu privire la ridicarea bisericii din Făgăraș nu e lipsit de interes actul din 1694, prin care principele Transilvaniei Mihail Apaff I îi permite lui Brîncoveanu să ridice biserica din Făgăraș, dar cu condiția ca edificiul să nu fie prea înalt, subordonîndu-se propor-

Scanned with OKEN Scanner

ţiilor castelului princiar din vecini. Semnificativ mai e şi faptul că, după cîtăva vreme, ctitoria lui Brîncoveanu, ridicată anume pentru a sprijini ortodoxia, a fost predată uniţilor.
Pridvorul deschis nu s-a răspîndit în Transilvania, dar uneori peretele dintre pronaos şi navă a fost înlocuit cu arcade, de pildă la biserica din Meziad (jud. Bihor), ridicată prin 1778 (data pe un cadru de uşă). Ca şi la Mezentea, numeroase alte biserici transilvănene preferă de acum înainte sistemul de boltire prin cupole, în locul bolţii cilindrice tradiţionale. Sistemul acesta se răspîndeşte astfel şi la bisericile al căror plan păstrează dispoziţia moştenită, cu clopotniţa alipită faţadei de vest, ca de pildă la « biserica ort. de sus » din Ocna Sibiului (jud. Sibiu), unde vechea biserică, întemeiată de Mihai Viteazul şi restaurată de Brîncoveanu, fusese luată de uniţi. Biserica ort. « de sus » din Ocna Sibiului a fost zidită prin 1781 (data zugrăvirii). În biserica din Răşinari (jud. Sibiu), (fig. 288) aproximativ din 1750 (zugrăvelile datează din 1785), numai nava e acoperită cu o calotă, în timp ce în pronaos apar bolţi în cruce pe două travee. Faţadele ambelor biserici sînt împărţite prin cîte un brîu în registre inegale, cu arcade oarbe sau cu motivul mai vechi al micilor panouri dreptunghiulare (registrul de sus al bisericii din Răşinari).
Cel mai interesant monument din acest grup se găseşte însă în comuna Sadu (jud. Sibiu) (fig. 291) Biserica se compune dintr-o clopotniţă la apus, un pronaos cu boltă în cruce, un naos acoperit cu o calotă în centrul căreia era prevăzută o lanternă, rămasă însă neexecutată, şi un altar semicircular. Zidurile acestei clădiri sînt excepţional de masive şi în dreptul navei se adîncesc în exterior nişe adînci. Se păstrează în interior şi fundamentele unei abside mai vechi, mai puţin spaţioase, dovadă că biserica a suferit remanieri. Singura dată sigură ne-o oferă turnul, purtînd pe o mică lespede de cărămidă inscripţia: « zidar Ioan de la Făgăraş, 1757 ». Datarea acestui turn e deosebit de preţioasă, fiindcă deasupra parterului e încins de un brîu muntean încălecat de două registre compuse din cercuri ce se întretaie, iar sus de un registru cu arcade oarbe. Acest decor e excepţional, dar o confruntare cu clopotniţa mănăstirii din Brîncoveni şi cu faţada bisericii din Mogoşoaia ne explică originea motivelor, pe care însă meşterul făgărăşan le-a reinterpretat, creînd o faţadă excepţional de festivă.
Pe lîngă biserica-sală se răspîndeşte însă şi tipul triconc, cunoscut de altfel transilvănenilor încă din relaţiile precedente cu Ţara Românească, ca şi cu Moldova. Dar ctitoria lui Constantin Brîncoveanu din Sîmbăta de Sus (jud. Braşov), (fig. 289) databilă probabil abia după 1700, a contribuit fără îndoială la împrospătarea acestei tradiţii. Brîncoveanu întemeiase aici o mică mănăstire, din care însă nu se mai păstrează nimic, iar biserica a fost dărîmată parţial în 1785 de artileria austriacă pentru a pedepsi pe călugării « rebeli », adică ostili unirii. Ajunsă ruină, biserica a fost restaurată acum cîteva decenii (fig. 290). Şi ea are un pridvor deschis, ca şi cea din Făgăraş, un pronaos, o navă cu abside laterale încoronate cu o turlă, şi un altar pentagonal în exterior şi semicircular în interior. Pridvorul şi pronaosul sînt acoperite cu semicilindre şi calote, iar absidele cu semicalote. Spre deosebire de biserica din Făgăraş, cea din Sîmbăta de Sus avea însă, pe lîngă brîul din faţadă, şi registre de panouri şi arcade oarbe bine vizibile încă şi în faza cînd biserica era în ruină, dar nu tocmai exact reconstituite de restaurator.
Dintre monumentele cu plan triconc face parte şi biserica braşoveană sf. Nicolae din Şchei (fig. 294). Păstrînd elemente din construcţiile veacului al XVI-lea, s-a adăugat acestora un

Scanned with OKEN Scanner

triconc în capătul răsăritean (1740), cîte un paraclis pe latura de nord (1733) ca şi pe cea de sud (1750—1755), iar în faţada de vest (fig. 294) un turn cu ceasornic (1750—1752), în parte cu sprijinul voievozilor Grigore Ghica din Moldova şi Constantin Mavrocordat din Ţara Românească, a căror intervenţie a fost hotărîtoare pentru obţinerea permisiunii imperiale în vederea executării acestor lucrări, neautorizate de sfatul orăşenesc local. Ca dovadă pentru răspîndirea tipului triconc în Transilvania, combinat însă cu o clopotniţă în faţada de apus, se mai pot aminti bisericile din Sălişte, (jud. Sibiu 1784), şi din comuna Cornești (1788—1797), azi suburbie a Sighişoarei.

La pătrunderea formelor de arhitectură din Ţara Românească a contribuit fără îndoială şi arhitectura laică. Constantin Brîncoveanu îşi amenajase o casă în Şcheii Braşovului şi alta în Sîmbăta de Sus, lîngă mănăstire, dar deocamdată acest aspect nu mai poate fi verificat în concret, fiindcă ambele clădiri au dispărut. Totuşi, poarta curţii din Sîmbăta, deşi grav avariată, păstrează coloane angajate cu fusuri răsucite şi capiteluri care se aseamănă cu formele specifice ale fazei brîncoveneşti din Ţara Românească.

Revenind la problema bisericilor româneşti, e necesar să se precizeze că în cadrul tipologic schiţat mai sus se includ şi numeroase variante locale, în care încep să se înfiltreze tot mai frecvent şi elemente ale barocului.

Barocul apare în Transilvania ca o manifestare apriată şi reprezentativă a stăpînirii austriece. El a fost introdus pe două căi: prin cetăţile menite să intimideze încercările de nesupunere şi prin clădirile iezuiţilor, destinate să adăpostească instituţiile chemate să-i refacă populaţiei educaţia catolică.

În momentul reinstalării catolicismului în calitate de confesiune egal-îndreptăţită — în realitate privilegiată — s-a încercat reocuparea vechilor biserici, ridicate odinioară de o populaţie care fusese catolică. Încercarea a trezit, firește, opoziţii categorice. Prin urmare a trebuit să se recurgă la tratative în vederea redistribuirii bisericilor între diferitele confesiuni, recurgîndu-se uneori şi la acţiuni de intimidare care au dat naştere chiar la ciocniri armate. Dar oricum, numărul clădirilor de cult redobîndite nu era satisfăcător pentru necesităţile catolicismului, care avea nevoie şi de biserici parohiale şi de aşezăminte monahale. Soluţionarea practică a dus la înfiinţarea unui mare număr de şantiere de construcţie, menite să împînzească oraşele şi comunele rurale cu clădiri corespunzătoare. Cum acţiunea din prima fază era condusă de ordinul iezuit, nu poate surprinde constatarea că barocul transilvănean începe cu bisericile iezuite din centrele mai importante, din Cluj (1718—1724), din Braşov (unde iezuiţii reconstruiesc în 1718 o biserică mai veche), din Sibiu (1725), Tîrgu Mureş (1728—1750) ş.a.m.d. Alături de biserici şi mănăstiri, iezuiţii întemeiază, atît în Transilvania cît şi în Banat, colegii destinate educării tinerilor aristocraţi, a viitorilor oameni politici.

Analiza bisericii iezuiţilor din Cluj (fostă apoi a piariştilor, lîngă clădirea centrală a Universităţii) ne dezvăluie particularităţile stilistice ale acestei arhitecturi. Faţada bisericii (fig. 293) e relativ sobră, lipsită de o succesiune mai variată de planuri verticale. Relieful pilaştrilor e discret, deşi profilurile sînt dublate. Partea centrală e încoronată de un fronton racordat cu volute, iar cele două turnuri din flancuri sînt masive şi încorporate ansamblului printr-o cornişă puternică, unitară. Sobrietatea corpului central primeşte cîteva accente monumentale

Scanned with OKEN Scanner

prin golurile gradate ale celor trei ferestre prevăzute cu cornișe simple. Singura subliniere decorativă se găsește la portalul principal. Pilaștri, încoronați de un arc despicat, încadrînd în cîmpul central un relief cu ilustrarea hramului (sf. Treime) purtat de doi îngeri, introduce un motiv de axe oblice, pe care îl reia balconașul cu baluștri de deasupra, stingîndu-l într-o curbă lină. Fațada laterală de nord, singura liberă, e de o simplitate de-a dreptul săracă, strict utilitară. Prin contrast, în interior (fig. 292) surprinde articularea mai bogată și mai animată prin planuri oblice, cu unghiuri diferite și chiar prin pilaștri cu secțiunea arcuită, concavă (între navă și altar). Parapetele tribunelor, plasate deasupra arcadelor laterale, sînt și ele ondulate în curbe și contracurbe, iar baluștrii au forme zvelte, cu rotunjiri și inflexiuni accentuate. Caracteristice sînt și consolele acestor balustrade proeminente, ca și coronamentele arcadelor, împodobite cu scoici, cartușe și volute în înlănțuiri capricioase. Interiorul e astfel înfiorat de vibrarea mișcării multiaxiale, cu perspective relativ complexe. Stînjenitor, în impresia de ansamblu pe care o produce interiorul, rămîne însă faptul că nu s-a realizat decorarea bolții (o boltă cilindrică cu penetrațiuni), pe care ar fi trebuit să o completeze stucaturi și picturi.

Judecată după fațadă, biserica clujeană aparține unei faze a barocului austriac în care se tinde spre o morfologie mai puțin dinamică, mai rațional-utilitară, în timp ce portalul și interiorul trădează prezența unui ecou al barocului din Boemia, resimțit tocmai în perioada aceasta și în Viena, de pildă chiar la biserica iezuiților, sf. Petru, al cărei interior se găsea în curs de executare.

Alături de clădirile iezuiților se inițiază în curînd și zidirea unor noi catedrale și mai ales a bisericilor parohiale. Catedrala din Timișoara datează din anii 1736—1754 și a fost zidită după planul vienezului Emanuel Fischer von Erlach. Biserica (fig. 295) prezintă o fațadă încadrată de obișnuitele două turnuri, iar interiorul e format dintr-o navă flancată de capele laterale, din transept și cor. În noua etapă stilistică se subliniază și mai mult articularea logică, închegată, și se introduc ritmuri echivalente, pilaștrii și cornișa principală îmbrăcînd uniform toate fațadele. Motivelor dominante ale coronamentului (fronton triunghiular, fronton arcuit) le corespund coronamentele mărunte ale ferestrelor, dispuse în alternanțe simetrice. Principiile călăuzitoare care au determinat această fază a barocului austriac, caracterizat printr-o morfologie clară și organică, conferind clădirii unitate și monumentalitate sobră, se datoresc unei influențe franceze, al cărei reprezentant de căpetenie era în Viena tocmai Emanuel Fischer von Erlach. Chiar și avancorpul portalului, în formă de baldachin, introdus în proiect evident abia în cursul construcției — după moartea lui E. Fischer von Erlach (1742) — păstrează o articulare clară, deși formele distonează ușor prin desenul mai migălos și mai mărunt. Și aici ne găsim în fața unui împrumut din Viena: portalul bisericii sf. Petru primise și el, în anii 1751—1753, un asemenea avancorp desenat de italianul Andrea Altomonte, dar acolo acoperișul are aspectul unui baldachin piramidal, cu forme elansate, arcuite și mișcate.

Cele două variante ale barocului, cea de proveniență franceză transmisă prin Austria, caracterizată printr-o morfologie mai cumpănită, și cea care preferă forme mai mișcate, cultivată încă în perioada aceasta tîrzie în Italia de nord și în Boemia, de unde iradiază ocazional nu numai spre Moravia și Austria, dar și spre Slovacia și Ungaria, se întîlnesc în Transilvania și în jumătatea a doua a veacului al XVIII-lea. Clădirile mai importante prezintă fațada tradi-

Scanned with OKEN Scanner

țională, încadrată de două turnuri, ca de pildă catedrala romano-catolică din Oradea și biserica sf. Elisabeta, ridicată de armenii din Dumbrăveni. Catedrala din Oradea a fost zidită în anii 1750—1779 (fig. 296). Proiectul i se datorește arhitectului vienez Franz Anton Hillebrand care a îndrumat lucrările în perioada 1750—1752 și 1761—1779. Modificări în proiectul inițial i se atribuie arhitectului Giovanni Battista Ricca, din Lugano, prezent în Oradea în anii 1752—1756, dar aceste atribuiri nu-și găsesc deocamdată un suport documentar satisfăcător. În orice caz, activitatea lui Ricca nu e cunoscută în concret din alte lucrări, deși se afirmă despre el că ar fi fost timp de cîțiva ani arhitect al curții imperiale din Viena. Cu atît mai puțin i se poate acorda vreun merit deosebit meșterului Domenico Luchini, un simplu meșter zidar, rămas pe șantierul catedralei după plecarea lui Ricca și pînă la reluarea conducerii de către Hillebrand. Examenul fațadei principale, încadrată de turnuri așezate în unghiuri oblice, dezvăluie derivarea indirectă a acesteia din prototipul bisericii sf. Petru din Viena, dar într-o variantă simplificată; o asemenea simplificare se găsește la biserica trinitarilor din Bratislava (1713—1725), al cărei proiect se presupune că ar fi fost inspirat de arhitectul vienez Johann Lukas von Hildebrandt. În raport cu biserica din Bratislava, unde pilaștrii sînt încă treptați, la Oradea ei au o profilare simplă, dar, în schimb, în rezalitul din mijloc ei apar geminați, purtînd un fronton triunghiular subordonat coronamentului central. Ritmarea e deci mai variată, cu accent central, dar plastica e mai atenuată. La turnuri parterul e subliniat printr-o rustica, iar etajul e profilat prin chenare treptate, încadrînd cîte o fereastră. Numai ultimul etaj e decorat cu pilaștri. Două cornișe orizontale puternice unesc cele trei corpuri ale fațadei principale. Cu excepția ferestrei ovale de deasupra portalului central și a ferestrelor arcuite de la ultimul etaj al turnurilor, toate celelalte deschideri (inclusiv portalurile) sînt dreptunghiulare, încoronate fie cu frontoane triunghiulare, fie cu sprîncene orizontale. Înfățișarea mai aspră a turnurilor contribuie la sublinierea monumentală și pune totodată în valoare, prin contrast, articularea mai gingașă a corpului central. O articulare simplă cu pilaștrii geminați, îmbracă fațadele secundare. Bisericile din Viena și Bratislava, din care derivă compoziția fațadei sînt însă clădiri cu plan central, în timp ce catedrala din Oradea e o bazilică de tip tradițional, cu transept, cu tribună în vest și peste navele laterale. Navele și corul sînt boltite cilindric pe dublouri, sprijinite în exterior de contraforturi rotunjite, adaptate morfologiei barocului, iar careul e încoronat de o calotă monumentală.

Biserica din Dumbrăveni (fig. 297) reprezintă ultima fază a tipului bazilical cu fațada încadrată de două turnuri. Aici toate elementele fațadei cad în același plan vertical și faza barocă apare doar în ritmarea pilaștrilor, care sînt iarăși treptați, deci plastic mai subliniați. Cornișa dublă, care unește cele trei corpuri ale fațadei principale, e încălecată însă de o balustradă orizontală și drept coronament al pilaștrilor centrali figurează doar cîte o statuie. Structura fațadei se compune deci exclusiv dintr-o combinație de linii drepte, verticale și orizontale, cele verticale continuînd să predomine. Numele arhitectului care a proiectat biserica din Dumbrăveni, ridicată în anii 1766—1783, e necunoscut, fiind menționat ca arhitect doar Franz Gindtner, activ în vremea aceasta și în Cluj. Dar o confruntare a fațadei cu aceea a catedralei din Kalocsa (1735—1754), atribuită arhitectului Andreas Mayerhoffer (1690—1771), e concludentă pentru derivarea morfologică.

Scanned with OKEN Scanner

În jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea predomină în arhitectura catolică fațada cu un singur turn, așezat în axa centrală. În Viena fuseseră elaborate între timp proiecte-tip, cu scopul de a facilita construcțiile bisericești din comunele mai puțin înstărite. În Transilvania asemenea proiecte-tip au fost frecvent întrebuințate. Dar alături de aceste biserici-sală cu o articulare simplă, se preferă și formele mai mișcate ale barocului din etapa precedentă. E vorba iarăși despre o reluare și iradiere a unor motive elaborate de italianul Guarino Guarini în Praga (pe la 1680), motive reelaborate mai tîrziu și de austriacul Matthias Steindl în compunerea fațadei de la biserica mănăstirii din Zwettl (1723), și apoi de Matthias Gerl, un arhitect deosebit de activ în Viena, care e și autorul proiectului bisericii minorite din Eger (1758—1773). Particularitatea constă în a da corpului central al fațadei o formă convexă, retrăgînd turnurile din flancuri. La biserica din Zwettl, Steindl a folosit însă un singur turn, ridicat peste corpul central proeminent. La biserica din Eger, Gerl a articulat partea de jos a corpului proeminent cu coloane alipite și retrase în planul vertical al fațadei. Aceste două elemente, turnul peste corpul central proeminent și articularea acestuia din urmă cu coloane (de data aceasta angajate), se întîlnește la biserica Sf. Treime din Gherla (construită în etape, în intervalul 1748—1804), o biserică-sală al cărei arhitect nu e cunoscut, iar apoi la biserica-sală de proporții mai modeste, fostă a minoriților (acum biserică ortodoxă) din Cluj, (fig. 299), a cărei fațadă (1780—1784) e opera arhitectului Johann Eberhardt Blaumann. În această perioadă tîrzie nu e surprinzător că detaliile decorative se suprimă, punîndu-se însă cu atît mai limpede în evidență corpul central articulat prin pilaștri treptați, legat prin planuri concave și contracurbe de pilaștrii din flancuri.

Contactul bisericii unite cu Viena a determinat pătrunderea arhitecturii baroce și în ambianța românească. Prima construcție de acest gen a fost catedrala unită din Blaj (1738—1765) (fig. 298) al cărei proiect se presupune că ar fi fost întocmit de meșterul Anton Erhard Martinelli (1684—1747), din Viena. Clădirea e o biserică-sală de proporții mari, fiind boltită cu calote suspendate pe travee dreptunghiulare, iar în fața altarului cu o cupolă fără tambur. Planul (însă fără capele laterale) și elevația, îndeosebi fațada plănuită cu două turnuri, completată abia în 1837 (cînd s-a adăugat și micul portic în fața portalului), prezintă vădite analogii cu biserica iezuiților din Cluj, într-o variantă mai sobră și mai puțin animată.

În ambianța ortodoxă, influența stilului baroc se manifestă mai întîi la frontierele apusene, mai ales în Banat, de pildă la catedrala din Lugoj (1759—1766, turnurile fiind terminate abia în 1800—1806), vădit inspirată de catedrala catolică din Timișoara, ale cărei forme le reproduce, simplificîndu-le, păstrînd însă gruparea elementelor dominante.

La clădirile românești predomină însă în jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea planul bisericii-sală cu un singur turn, așezat în axa centrală. Un exemplu caracteristic e biserica ortodoxă din Beiuș (fig. 300), zidită în anii 1784—1790. Persistența morfologiei arhitectonice a barocului matur se recunoaște aici în rotunjirea colțurilor apusene ale navei, în plastica puternică a pilaștrilor cu profil dublat și chiar triplat, și în proporțiile elansate ale turnului. O plastică și mai accentuată, cu ritmuri mai uniforme, dar cu un joc de alternanțe mai bogat (frontoane triunghiulare peste portal și atică, fronton arcuit peste pilaștrii registrului de jos și arcuirea cornișei de sub acoperișul turnului) prezintă catedrala ortodoxă din Oradea (fig. 301), operă a arhitectului Jakob Eder, clădită tot în anii 1784—1790.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de modeste ca proporţii şi plastică sînt, în schimb, bisericile-sală din unele oraşe în care administraţia municipală nu a admis construirea unor clădiri de cult românești decît în afara centrului (extra muros), adică în mahala, cum sînt de pildă biserica unită (1783) şi cea ortodoxă (1787) din Sibiu, biserica ortodoxă din Cluj (1795) ş.a.m.d. Caracteristică e întîmplarea cu biserica unită din Cluj, zidită în 1803 pe baza unei autorizaţii de a construi o magazie de mărfuri şi punînd consiliul comunal în faţa unui fapt împlinit. Bisericile acestea sînt efectiv reprezentante ale tipului sală tradiţional, în care elementele barocului apar doar în sistemul de boltire şi în puţine amănunte decorative.

Uneori formele barocului se grefează pe biserici de tip triconc, cum a fost cazul cu biserica mănăstirii Bodrog (jud. Arad) (fig. 302), restaurată în 1766. Faţadele sînt articulate prin pilaştri încălecaţi de cornişa de triglife, iar faţada apuseană se distinge printr-un fronton compus din curbă şi contracurbe. Tamburul cupolei e de tip octogonal, tradiţional, dar forma acoperişului, cu arcuiri şi retrageri, încoronată cu bulb, e specific barocă.

Cetăţile ridicate de austrieci în Transilvania sînt adaptate armamentului epocii şi sînt formate, în principiu, dintr-un val puternic de pietriş şi pămînt, închizînd un spaţiu pătrat sau poligonal, prevăzut în colţuri cu cîte un bastion trapezoidal, foarte proeminent, permiţînd amplasarea, în interior, a unor cazemate pentru artileria de flancare. Val şi bastioane sînt înconjurate de un şanţ sec, iar în faţa şanţului e amenajat un glacis, adică un cîmp deschis, neted, coborînd în pantă uşoară, expus vederii şi armelor de foc din cetate. Acest tip de întăritură, cunoscut şi sub numele de « tip Vauban», se dezvoltase treptat în Italia şi în Franţa în cursul veacului al XVII-lea, răspîndindu-se şi în Europa centrală. Prima cetate transilvăneană de acest tip pare să fi fost cea de la Carei, cunoscută însă numai dintr-o stampă schematică din 1666.

Noii ocupanţi ai Transilvaniei, austriecii, s-au grăbit să construiască asemenea cetăţi nu numai în punctele destinate apărării în cazul unui atac din afară, dar şi în centrele menite să asigure stăpînirea împotriva unor încercări de răzvrătire. De aceea, concomitent cu ridicarea noilor cetăţi, se procedează la demantelarea celor vechi, mai ales a incintelor unor oraşe suspecte din punct de vedere politic. Demantelarea nu înseamnă demolarea propriu-zisă a vechilor curtine; ajungea demontarea artileriei, înlăturarea obstacolelor din preajma porţilor, umplerea şanţurilor şi cedarea terenurilor din interiorul şi exteriorul curtinelor cetăţenilor dispuşi să-şi construiască aici case. În felul acesta curtinele deveneau inutilizabile, reduse la funcţia modestă a unor garduri despărţitoare dintre parcelele adosate de ambele laturi, folosite adeseori şi drept carieră de piatră pentru clădirile învecinate (un bun exemplu îl oferă Clujul). Începutul dominaţiei austriece înseamnă deci sfîrşitul fortificaţiilor comunale transilvănene, cu excepţia celei din Sibiu, sediul noului guvernămînt. Aceasta din urmă va fi, în schimb, completată în conformitate cu noile cerinţe militare. Adeseori valul va fi căptuşit cu cărămidă. Aşa se prezentase şi cetatea din Carei, aşa se prezintă şi bastioanele construite în Sibiu, precum şi cetatea din Alba Iulia (1715—1738). Această cetate a vechii capitale transilvănene a fost înzestrată şi cu porţi monumetale. Îndeosebi poarta dinspre oraş (fig. 303) a fost tratată ca un arc de triumf cu trei deschideri, cea centrală carosabilă, celelalte pentru pietoni. Cadrul robust exterior e format din pilaştri geminaţi, trataţi în rustica, susţinînd o arhitravă cu cornişa încălecată de o atică încoronată cu un postament piramidal, cu feţele arcuite, pe care e aşezată

Scanned with OKEN Scanner

statuia ecvestră a împăratului Carol VI. Interiorul porții e compartimentat prin arcade susținînd bolți, iar fațada dinspre interior e decorată cu pilaștri și colonete angajate pe care stau atlanți. (fig. 304). În panourile dintre pilaștri și în timpanele arcului central sînt așezate reliefuri cu subiecte războinice și trofee, iar deasupra aticei apar statui alegorice.

Altă cetate caracteristică se păstrează în Cluj. Ea e ceva mai simplă, fără valuri căptușite. Cele patru porți sînt încadrate unor clădiri cu etaj, destinate să adăpostească comandamentul și să servească drept cazărmi și depozite. Complexul unitar, construit în cursul anilor 1716—1735, e deosebit de prețios ca model al arhitecturii militare, cu beciurile și parterele boltite, cu ferestrele ferecate, constituind totodată cel mai vechi exemplu de arhitectură profană barocă, păstrată în Transilvania.

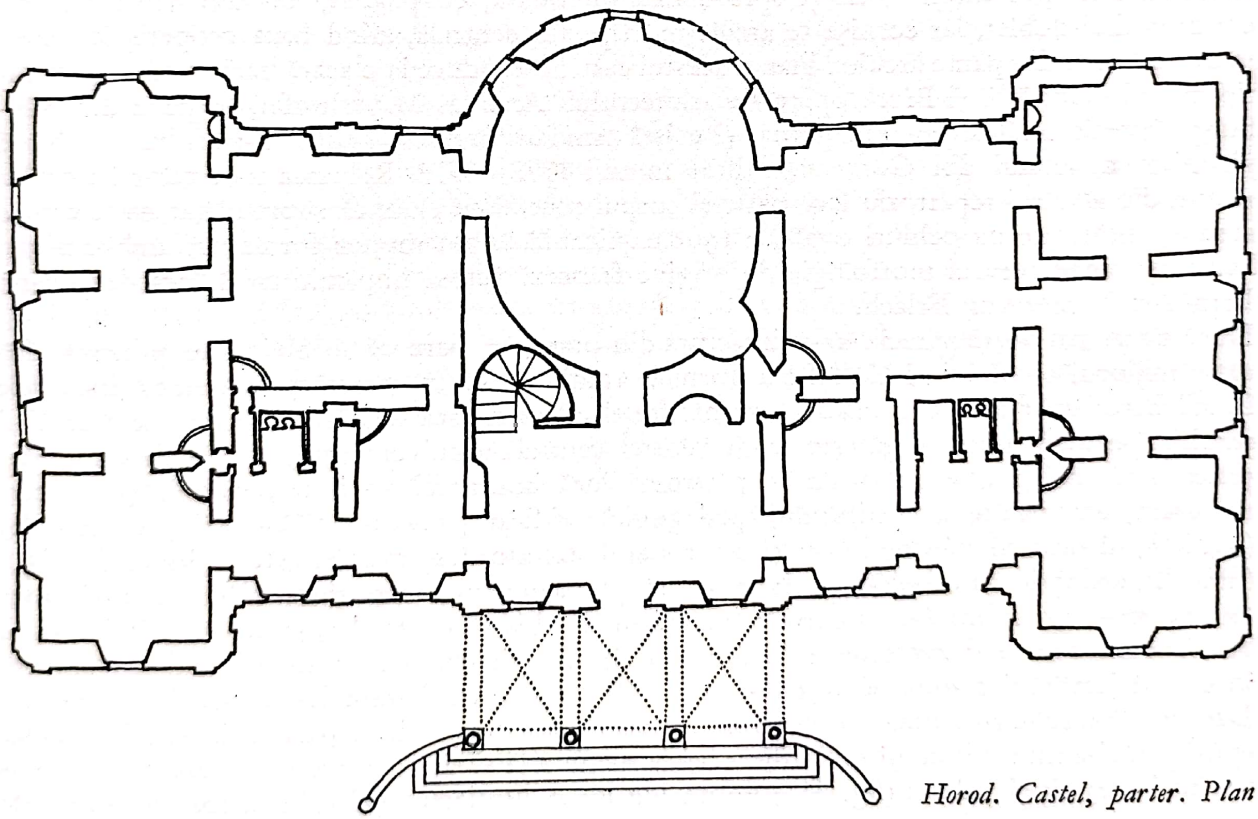
Mai puțin incisiv se afirmă barocul în arhitectura civilă, fiindcă nu afectează deocamdată și planul clădirilor. Majoritatea conacelor și a castelelor de pe moșiile feudale derivă din tipurile elaborate și răspîndite încă în veacul precedent. De altfel, în multe cazuri construcțiile din veacul al XVIII-lea se suprapun unor corpuri de clădiri preexistente. În general se poate spune că elementele de fortificație, devenite inutile acum, sub noua stăpînire, și suspecte, sînt tot mai mult înlocuite prin elemente destinate să agrementeze viața de toate zilele. Astfel, curiei din Vîrghiș (jud. Covasna) i se adaugă, prin 1723, un corp nou, înzestrat în partea centrală cu o loggie peste gîrlici, înrudită ca funcție cu prispa țărănească, arcurile sprijinindu-se pe colonete care iau forma unor baluștri. Loggia aceasta e flancată de două aripi proeminente, încoronate fiecare cu cîte un fronton trilobat.

O clădire cu plan compact, aproape pătrat, e curia Haller din Coplean (jud. Cluj) a cărei construcție s-a început prin 1725. Scara din partea centrală a fațadei e inclusă într-un cerdac ce formează avancorp cu coloane, deasupra căruia e amenajată la etaj o terasă. În flancurile avancorpului, parterul e articulat prin lesene tratate în rustica, subliniindu-se deci funcția acestuia ca element portant pentru etajul articulat cu pilaștri. Capitelurile pilaștrilor și coronamentele ferestrelor de la etaj poartă un decor excepțional de bogat, compus din frunze de acant, scoici, măști de turci, șoimi și cîini de vînătoare. E vorba de o morfologie particulară fazei rococoului, dovadă că execuția decorului a continuat pînă după mijlocul veacului al XVIII-lea și, în adevăr, într-o sală de la etaj se mai văd picturi în același stil, datate 1771. Incinta de curtine, cu bastioane cilindrice, în centrul căreia e așezat conacul, aparține, firește, veacurilor precedente.

Numeroase sînt conacele sau curiile mai vechi care suferă în perioada aceasta restaurări sau completări în stil baroc. Ca exemplu poate servi Magna Curia din Deva, care primește în flancul dinspre parc o scară monumentală (fig. 305) cotită, — în genul celei de la castelul Favorite din Ludwigsburg (Württemberg), din 1718 — încadrată de parapete cu baluștri a căror secțiune e pătrată. Totodată s-au adus modificări și fațadei principale, înlocuindu-se tocul portalului și adăugîndu-se deasupra un balcon polilob (fig. 307) susținut de console decorate cu scoici, volute și măști. Asemănător se transformă și cornișele unor ferestre. Formele acestea oglindesc răspîndirea rococoului, a cărui morfologie capricioasă se întîlnește și în interiorul clădirii, de pildă în stucaturile unui cămin (fig. 306). Lucrările acestea de înfrumusețare pot fi încadrate în perioada de pe la mijlocul veacului al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Tipul curiei cu plan dreptunghiular şi bastioane în colţuri suferă şi el uneori modificări. Bastioanele sînt transformate în simple aripi de locuinţe, dar, în schimb, avancorpul intrării primeşte un accent mai monumental, iar salonul din axa centrală iese în relief pe latura opusă. Planul acestui salon e de obicei un oval. Şi în cazul acesta e vorba de un model îndepărtat, elaborat în Franţa în secolul al XVII-lea, preluat de către arhitecţii austrieci în cursul primelor decenii ale secolului al XVIII-lea şi răspîndit apoi în Boemia, unde planul se complică adeseori prin introducerea unor axe oblice, dar unde se întîlnesc şi compoziţii foarte simple (de pildă vila Portheim-Buquoy, Praga-Smichov, 1735, opera lui Kilian Ignaz Dientzenhofer). Castelul din Hodod (jud.SatuMare) (fig. 308) construit în anii 1761—1776, constituie un bun exemplu, cu un portic în centru, cu o articulare de pilaştri, cu ferestrele încoronate cu mici frontoane despicate şi arcuite, terminate în volute. Forme arcuite se întîlnesc şi în interior, la un cămin de marmură. Semnificativ e faptul că meşterul zidar care a întocmit planul castelului şi care a condus lucrările pînă în 1770, Iosef Litzmann, e originar din Moravia. Intervenţiile ulterioare în planul iniţial, datorite arhitectului clujean Franz Gindtner, sînt prevalent de ordin practic.



Horod. Castel, parter. Plan

Scanned with OKEN Scanner

Castelelor cu patru aripi grupate în jurul unei curți interioare, construite în veacul precedent, li se aduc uneori înfrumusețări (stucaturi în castelul din Racoșul de Jos), alteori amplificări. La castelul din Bonțida se primenesc mai întîi unele detalii din interior (cadre de uși sculptate de David Sipos, 1720—1722), apoi, pe la mijlocul veacului, castelul primește o vastă curte anterioară, de forma unui dreptunghi cu latura frontală (intrarea) arcuită. În jurul acesteia sînt dispuse locuințe pentru slujitori și grajduri încăpătoare, deasupra cărora se desfășoară terase, prevăzute cu balustrade și împodobite cu numeroase statui de piatră, opere ale sculptorului Johann Nachtigal, executate în 1748—1753. Prin 1780 arhitectul Johann Eberhardt Blaumann adaugă portalul monumental (fig. 309). În forma aceasta, castelul contelui Banffy (care aspira la demnitatea de guvernator al Transilvaniei, dobîndită ceva mai tîrziu) primise o dezvoltare grandioasă, reprezentînd apogeul barocului transilvănean.

Un motiv compozițional nou pentru Transilvania ne întîmpină în Gornești (jud. Mureș) (fig 310). Clădirea cu etaj se compune din trei aripi grupate în formă de U. Fațada principală e dominată de un corp în rezalit, adăpostind la parter portalul și scara de onoare (se presupune că inițial scara fusese dublă) ce urcă la saloanele situate la etaj. Parterul întregii clădiri e îmbrăcat în rustica, în timp ce etajul, încins la bază de un ciubuc, are pereții netezi, marcați doar la colțuri prin lesene. Numai corpul central, ceva mai înalt și cu colțurile rotunjite, e articulat, atît spre exterior, cît și spre curtea interioară, cu pilaștri, cei din flancuri avînd chiar profilul dublat, iar cornișa se arcuiește în partea centrală, tăind baza acoperișului piramidal, compus din pante arcuite. Planul acestui castel reproduce la o scară mai modestă prototipurile din Gödöllö și Pécel, opere ale arhitectului Andreas Mayerhoffer, originar din Salzburg, devenit cetățean al Budapestei, și există temeiuri serioase pentru a-i atribui tot lui și plănuirea castelului din Gornești, ridicat în anii 1772—1778. Reluarea motivelor barocului matur, din al cărui repertoriu face parte și corpul central cu salonul supraînălțat, cu ferestrele arcuite, încălecate cu ochiuri ovale, e ușor explicabilă la un meșter format în ambianța din Salzburg, unde această morfologie de origine franceză fusese împămîntenită încă de Johann Bernhard Fischer von Erlach.

După cît se mai poate aprecia azi arhitectura din orașe, se pare că localnicii au preferat pînă către mijlocul secolului al XVIII-lea formele tradiționale. În această primă etapă, inovațiile în stil baroc apar numai la clădirile mănăstirești. O asemenea mănăstire construiseră în Cluj iezuiții (pe locul unde se găsește acum clădirea centrală a universității), alături de care funcționa și un colegiu. Peste drum se păstrează încă internatul copiilor de nobili (Convictus nobilium, azi clădire a Institutului pedagogic), ridicat prin anii 1734—1735, cu portalul (fig. 313) flancat de coloane ionice și încoronat de un arc despicat, cu refectoriul (circa 1740) (fig. 312) acoperit cu o boltă cilindrică turtită, prevăzută cu penetrațiuni adînci și înfrumusețată cu stucaturi sobre, iar în curte cu un foișor deschis prin arcade așezate pe stîlpi masivi. Hotărîtoare pentru dezvoltarea arhitecturii orășenești în stil baroc au fost palatele ridicate în cursul jumătății a doua a veacului al XVIII-lea pentru demnitarii eclesiastici și politici. Dacă în Alba Iulia episcopia s-a mulțumit cu transformarea vechiului palat princiar, în Oradea episcopul și-a mutat vechiul sediu din cetatea medievală și și-a construit atît catedrala (amintită mai sus) cît și palatul (fig. 311) pe un loc viran. Proiectul palatului a fost întocmit de

Scanned with OKEN Scanner

arhitectul care a plănuit și catedrala, adică de Franz Anton Hillebrand, și a fost ridicat concomitent. Clădirea (transformată în muzeu) e prevăzută spre curte cu două aripi plasate în formă de U. Desfășurarea amplă a fațadei principale, îndreptată spre piața catedralei, e articulată prin trei rezalite discrete: primul pune în evidență partea centrală, celelalte două marchează capetele extreme ale clădirii. Din partea centrală se detașează apoi, printr-un al doilea rezalit, mai puternic și cu colțurile rotunjite, corpul care cuprinde portalul și scara, iar la etaj salonul principal. Gradarea elementelor arhitectonice și subordonarea lor compoziției de ansamblu îi conferă clădirii unitate și pitoresc. Parterul e subliniat prin rustica încoronată de un ciubuc, iar cele două etaje, primul cuprinzînd încăperile reprezentative, al doilea, mai scund, locuințe și servicii, sînt unite prin pilaștrii cu capiteluri ionice și prin lesene. Pilaștrii, în parte cu dublu profil, subliniază partea centrală și capetele clădirii prin plastica lor mai marcată, introducînd totodată un ritm cu intervale variate, dispuse simetric, în timp ce lesenele mai puțin reliefate ale corpurilor intermediare păstrează un ritm simplu. În același sens alternează și dimensiunile și formele celor două rînduri de ferestre ale etajelor, ca și desenul sprincenelor de cornișă care le încoronează. Cornișa principală, uniformă, e întreruptă numai în dreptul corpului central, distins printr-un fronton triunghiular. Concepția de ansamblu e deci încă o expresie a arhitecturii din prima jumătate a veacului, dar în tratarea ceva mai reținută a elementelor plastice se recunoaște faza tîrzie a acestui baroc.

Al doilea palat important e cel al guvernatorului Samuel von Brukenthal (acum Muzeul care îi poartă numele), ridicat în Sibiu în anii 1778—1785. Complexul se compune dintr-un corp cu două etaje, străbătut de portalul carosabil care dă în curtea primă, înconjurată de toate patru laturile de aripile clădirii, etajele aripii din dos fiind ridicate pe arcade cu stîlpi și coloane, formînd treceri boltite spre curtea a doua, unde se găsesc clădiri de serviciu și grajduri. Palatul, restaurat recent, și-a redobîndit înfățișarea inițială (fig. 314). Cele trei rezalite marcînd partea centrală și flancurile fațadei sînt abia perceptibile, încît în ansamblu predomină unitatea masei arhitectonice. Parterul în rustica e străbătut de ferestre mai mici, prevăzute cu gratii grele de fier, încadrînd portalul așezat în axa de mijloc. Deschiderea acestuia e flancată de pilaștri și coloane dispuse oblic, în formă de culisă, susținînd o cornișă bogat articulată, încoronată cu urne decorative, iar în centru cu stema guvernatorului. Compoziția acestui portal pare inspirată din motivele portalului de la palatul Kinsky din Viena (1713—1716), operă a arhitectului Johann Lukas von Hildebrandt, cu deosebirea că în Sibiu formele sînt mai închegate și mai echilibrate, în conformitate cu faza tîrzie a barocului. Un brîu cu profilare delicată, tratat în părțile centrale ca un parapet cu un motiv de panglică împletită, paresă parterul de cele două etaje în care se deschid ferestre aproape la fel, cele din etajul prim fiind prevăzute sub sprînceana de cornișe cu arhitrave ornamentate, cele de la etajul al doilea, în schimb, cu panouri decorative așezate sub pervaz. Articularea verticală e realizată prin pilaștrii de dimensiuni gradate și forme alternante, concentrînd ritmurile în partea de mijloc și subordonînd flancurile, în timp ce părțile intermediare păstrează suprafețe simple, plane. Lesene puternice în rustica subliniază marginile clădirii, încadrînd fațada. Etapa transformării pilaștrilor de colț în astfel de lesene rusticate poate fi verificată în Boemia, la fațada capelei sf. Ana din Panenské Břežani (construcție începută în 1705), operă a arhitectului

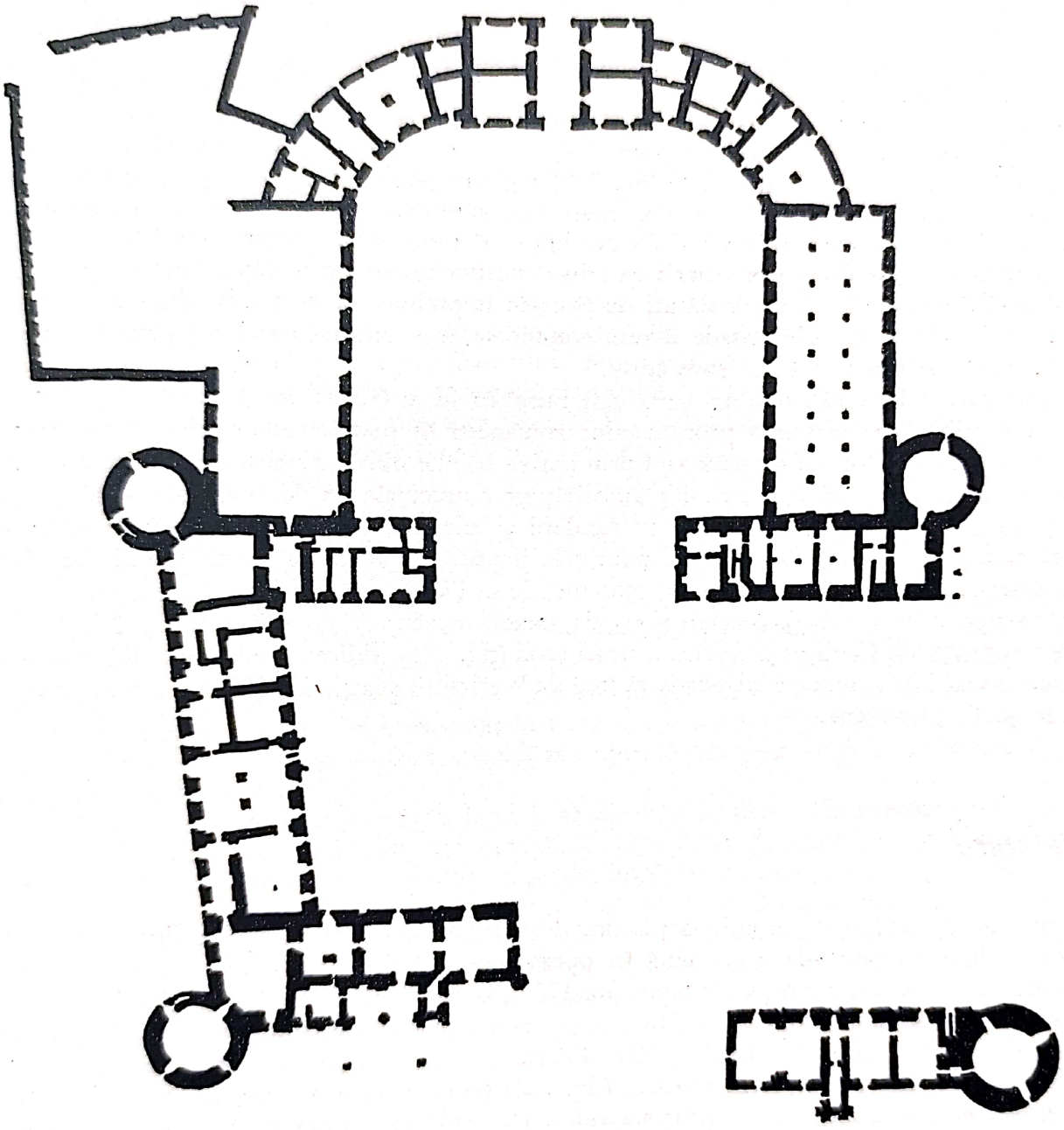
Scanned with OKEN Scanner

Johann Santini Aichel. În corespondență cu articularea suprafețelor, e tratată și cornișa principală, fiind subliniată printr-o friză de ghirlande, rezervată corpurilor care formează rezalite. Acoperișul înalt, cu unghi de pantă frînt de două ori, e prevăzut cu deschideri distribuite în corespondență cu fațada, lucarnele de jos fiind înzestrate cu ornamente arcuite și cu volute, cele de sus purtînd chenare mai simple și mai structive. Varietatea motivelor plastice e însă subordonată unității robuste a ansamblului. Fațada aripei care desparte cele două curți (fig. 315) e o replică a celei exterioare, în forme însă și mai puțin pronunțate. Doar coloanele din flancurile arcadei centrale sînt aici înlocuite cu atlanți, după un model foarte răspîndit în arhitectura barocului matur și care se regăsește în Viena la palatul Kinsky, amintit mai sus. În raport cu variația perspectivică pe care o oferă pasajele cu arcade dinspre stradă și din curtea a doua, apare surprinzătoare simplicitatea utilitară a scării principale. Din interioarele cu pereți tapetați și cu tavanele împodobite cu stucaturi se păstrează puține încăperi (fig. 316). În orice caz se constată că aci liniile și suprafețele arhitectonice respectă simplitatea și logica specifică perioadei de tranziție spre clasicism.

Ultimul palat asupra căruia urmează să mai insistăm e cel ridicat la Cluj pentru contele Bánffy de către arhitectul de origine württembergheză, Johann Eberhardt Blaumann (1733—1786), un meșter stabilit mai întîi în Sibiu (1765), atras apoi de oferte de lucru la Cluj. În opoziție cu concentrarea verticală a palatului Brukenthal, palatul Bánffy (acum muzeu de artă), zidit în anii 1774—1785, e dezvoltat orizontal. Restaurarea recentă i-a redat și acestui palat cel puțin în parte aspectul inițial (fig. 317). Principiile barocului matur supraviețuiesc aici în articularea concepută mai plastic. Corpul central, adăpostind portalul carosabil între portițele pentru pietoni, formează un rezalit poligonal, deschis la etaj printr-o loggie cu coloane și arhitrave. În schimb, rezalitul format de aripile extreme e abia perceptibil. Parterul e și aici caracterizat prin rustica drept postament, articulat prin lesene uniforme, iar etajul (singurul) e separat printr-o cornișă subțire, încălecată însă de o balustradă continuă, întreruptă doar de bazele pilaștrilor cu profil dublat, care ritmează uniform aripile din flancurile corpului central. O a doua balustradă se ridică deasupra cornișei, purtînd pe postamentele din dreptul pilaștrilor statui, alternate cu vase decorative, între care se deschid lucarne, iar în centru, pe un acoperiș piramidal cu fețele arcuite, se ridică stema proprietarului. În spatele acestui decor plastic se înalță acoperișul cu unghi de pantă frînt. Arcade boltite conduc mai întîi spre o scară monumentală, desfășurată în trei rampe (una care coboară spre parter, două care urcă spre etaj), iar în continuare spre o curte vastă, înconjurată de cele patru aripi ale palatului, prevăzute cu foișoare, la parter cu arcade pe stîlpi, la etaj cu coloane și arhitrave. Parapetul etajului e decorat cu o panglică împletită, cum am întîlnit-o și la palatul Brukenthal și cum se regăsește în Cluj la numeroase clădiri. E vorba de un element decorativ al barocului matur foarte frecvent întrebuințat atît în Austria, în Boemia, cît și în regiunile de expansiune ale acestui stil. Întregul parter, inclusiv foișorul, e boltit, iar etajul tăvănit. Un portal mai modest dă acces în curtea de serviciu. Fațada posterioară e tratată relativ simplu, deschizîndu-se peste portal doar cu un balcon sprijinit pe console cu chipuri de himere. Clădirile din jurul acestei curți au dispărut. Dispoziția palatului derivă fără îndoială din castelele de la țară cu curte interioară, iar Blaumann are meritul de a fi creat o sinteză între acel tip tradițional și arhi-

Scanned with OKEN Scanner

Bonțida. Castelul Bánffy, incinta. Plan.



Scanned with OKEN Scanner

tectura orășenească, o sinteză rămasă valabilă pentru arhitectura feudală clujeană timp de cîteva decenii. Între replicile la scară mai modestă amintim: casa Mikes (1790) și palatul Teleki (1790—1795), acesta din urmă opera arhitectului clujean Joseph Leder.
Elementele arhitectonice amintite se regăsesc, în combinații diverse, la diferite alte palate precum și în ambianța construcțiilor burgheze. În Brașov, vechiul palat al consiliului municipal (acum Muzeu), (fig. 318) ale cărui începuturi am văzut că se pot urmări pînă în primele decenii ale veacului al XV-lea, a primit pe la 1770—1774 aspectul actual, cu loggia caracteristică. Aproape în toate orașele transilvănene și bănățene se păstrează numeroase case burgheze cu etaj, oglindind evoluția arhitecturii acestei faze. La Sibiu (strada 1 Mai nr. 13) (fig. 319) și la Gherla (str. Mihai Viteazul nr. 6) (fig. 320) regăsim portalul cu cariatide. În ultima localitate, negustorii armeni au ridicat numeroase case somptuoase tocmai în perioada aceasta și la unele din ele se întîlnesc foișoare și alte detalii care demonstrează prezența modelelor clujene. Cu toate acestea, clădirile din Gherla își afirmă particularitatea prin faptul că portalurile nu străbat clădirea, ci sînt dispuse alături de case, în împrejmuirea de piatră, dînd acces direct în curte, iar casele dezvoltă fațade divers combinate, una mai închegată spre stradă, iar alta mai degajată și mai pitorească spre curte.
Excepțională e încă pătrunderea barocului burghez în ambianța românească, după cum e încă excepțională și existența proprietăților românești în perimetrul orașelor transilvănene. Perioada aceasta e tocmai caracterizată prin apriga bătălie dintre negustorimea și intelectualitatea românească pe de o parte, și a autorităților municipale pe de alta, apărătoare geloase ale privilegiilor seculare, potrivnică pătrunderii și afirmării elementului românesc la orașe, luptă care se va încheia numai prin reformele impuse de mișcările revoluționare din 1848. Din categoria acestor clădiri fac parte construcțiile mai vechi ale fostei reședințe mitropolitane și ale seminarului din Blaj, precum și școala, (acum muzeu) de lîngă biserica sf. Nicolae din Șcheii Brașovului. Clădirea de piatră a acelei școli (fig. 321), ridicată pe la 1760, înlocuia construcțiile vechi de lemn care adăpostiseră încă de la sfîrșitul veacului al XV-lea începuturile școlii brașovene. /

Sculptura

În materie de sculptură, se cultivă plastica decorativă, bazată pe elemente florale, în genul celor întîlnite în perioada precedentă în opera meșterului Benedek. Cel mai reprezentativ sculptor al acestei tradiții e David Sipos (m. 1762), activ atît ca zidar cît și ca tîmplar. Primele lucrări se găsesc în Bonțida, unde Sipos a executat amvonul din biserica ref. (1720), și apoi trei cadre de uși în castelul Bánffy (1720—1722). În 1724, a decorat în Cluj casa argintarului Ujhelyi, înzestrînd ferestrele cu chenare (fig. 322) pe care șerpuiesc vrejuri florale încadrînd în centru emblema artizanală a proprietarului. Un astfel de chenar se păstrează încă în situ

Scanned with OKEN Scanner

(str. 23 august, nr. 27), altul în lapidarul Muzeului de istorie din localitate. Relieful e plat și desenul liniar, dar vrejul se desfășoară cu vioiciune. Același stil se regăsește în toate operele lui Sipos, între care predomină mai ales amvoanele (în biserica romano-catolică din Chidea, jud. Cluj, 1741, în biserica reformată din Mănăstireni, jud. Cluj, în biserica reformată din Dej, ambele din 1752 etc.).

Sculptura figurativă se leagă, în schimb, de tradiția plasticii funerare. Epitafele policrome își făcuseră apariția încă în jumătatea a doua a secolului al XVII-lea. Predilecția pentru folosirea materialelor diverse și obținerea pe această cale a unor efecte decorative deosebite se accentuează către sfîrșitul acelui veac. Un asemenea epitaf combinat din cadru de lemn, placă de zinc argintat, cu inscripția și chenare de cupru forjate și cizelate, în parte argintate, în parte aurite, a cel al lui Valentin Franck von Franckenstein (1697) (fig.324), din ferula bisericii evanghelice din Sibiu, operă a faimosului meșter argintar Sebastian Hann (1644—1713), originar din Levoča (Slovacia), stabilit și încetățenit în Sibiu în 1675. Chenarul se compune din elemente vegetale, lujeri și frunze, încadrînd patru medalioane. Cele de jos cuprind portretul în bust al defunctului și stema, cele de sus scene biblice (*Izgonirea din rai* și *Lupta lui Iacob cu îngerul*). Compoziția în diagonală, mișcarea dramatică, nuanțarea calitativă a costumelor, tratarea fondului în sens pitoresc ilustrează concepția barocului evoluat.

Opera lui Sebastian Hann a rămas însă izolată. Epitafele barocului transilvănean se leagă de tipul celor cu cadru arhitectonic. Trecerea se face treptat, prin sporirea elementelor alegorice și prin potențarea valorilor pitorești. Epitaful consilierului comercial Samuel Dobosi (1759) (fig.325) din ferula bisericii evanghelice din Sibiu, executat din marmură și granit, se compune dintr-un astfel de cadru arhitectonic, combinat din elemente perspectivice. În centru, sub un baldachin, apare bustul defunctului cu perucă și în costum de ceremonie, cu un joc de falduri inutil de agitat deasupra brațului drept. În flancuri, așezate, pe console în fața cadrului arhitectonic, ca și pe cornișe, stau, respectiv șed, ființe alegorice, iar drept coronament figurează stema purtată de putti, deasupra cărora plutesc genii ținînd coroana nobiliară. Epitaful consilierului gubernial Michael Zikeli von Rosenfeld (1770), în interiorul bisericii sibiene, aparține aceleiași categorii, dar e executat în parte din stucaturi. Pretutindeni întîlnim caracteristica viziune complexă și confuză, menită să impresioneze prin bogăția decorului și prin numeroase aluzii alegorice.

Sculptura figurativă de lemn se răspîndește și ea din nou la altare. Un precursor în privința aceasta e altarul sighișorean din biserica « mănăstirii » (fig.323). Articulat prin stilobat, coloane și arhitrave, altarul e încercuit de motive vegetale, împletite cu căpșoare și aripi de heruvimi. În compartimentele laterale și deasupra lor, ca și în coronament, domină figuri plastice, animate prin mișcări complexe, dînd expresie unei tensiuni patetic-teatrale. Altarul pare a fi opera meșterului Johann Vest din Slovacia și a fost executat în 1680.

În perioada stăpînirii austriece contribuția acestor meșteri străini, dintre care numeroși se stabilesc definitiv în Transilvania, devine precumpănitoare. Activitatea lor se resimte atît în domeniul sculpturii laice, cît și al celei religioase.

Primul sculptor cunoscut e bavarezul Johann König, căruia i se datorește plastica figurativă a porții principale de la cetatea din Alba Iulia. Statuia ecvestră a împăratului, ca și celelalte

Scanned with OKEN Scanner

figuri în rondo-bosso și reliefurile arată că posibilitățile meșterului erau destul de modeste și n-ar fi exclus ca tot lui să-i aparțină și cele patru statui așezate în 1730 în fațada catedralei din localitate, intrată în 1715 din nou în stăpînirea catolicilor. Se presupune că între timp König ar fi lucrat și în Cluj, executînd prin 1720—1724 decorul figurativ din fațada bisericii iezuite (fig. 293) (statuile *sf. Ignațius*, *sf. Xaverius* și relieful *sf.Treimi*) și apoi cîteva altare din interior, iar în anii 1743—1747 îngrăditura bisericii parohiale sf. Mihail, al cărei portal monumental (fig. 326), flancat de portițe, era încoronat cu numeroase statui. Fragmentele acestui ansamblu se găsesc acum în fața bisericii sf. Petru din capătul Bd. Lenin. Pe cît de modeste, din punct de vedere calitativ, lucrările atribuite lui Johann König sînt totuși exemple caracteristice pentru faza barocului patetic din prima jumătate a veacului al XVIII-lea.

O etapă în care se ajunge la forme ceva mai echilibrate e reprezentată de o serie de sculpturi în lemn, datorite germanului Johann Nachtigall (1717—1761) și austriacului Anton Schuchbauer (m. 1785). Ambii apar în Cluj în 1740, cînd li se încredințează executarea amvonului din biserica sf. Mihail (fig. 327), biserică redecorată cu sîrg de către catolicii care o luaseră din nou în stăpînire. Lui Nachtigall îi aparține corpul amvonului. Parapetul scării poartă trei panouri cu scene din evanghelii (*Isus în casa Martei*, *Pescuitul miraculos*, *Isus chemînd copiii*). Platforma e decorată în fundal cu reprezentarea Bunului păstor, iar pe parapet cu cei patru evangheliști, între care sînt așezați cei patru părinți ai bisericii catolice: Grigore, Ieronim, Ambrozie și Augustin. Deși veșmintele sînt ample și grele, jocul faldurilor rămîne relativ calm. Nici la figurile coronamentului sculptat de Anton Schuchbauer, unde arhanghelul Mihail domină compoziția, înconjurat fiind de îngerași ce zburdă printre volutele arhitecturii, nu mai apar draperii inutil de învolburate.

Lui Nachtigall i se mai atribuie cîteva reliefuri la altarele din biserica iezuiților din Cluj, precum și cîteva sculpturi în piatră, între altele figurile Mariei și ale lui Anton din Padua (cu pruncul în brațe) și Ieronim (cu capul de mort) din fațada bisericii franciscanilor (piața Muzeului, biserică ce aparținuse pe vremuri dominicanilor, dar care fusese preluată în veacul al XVIII-lea de către franciscani), datate cu aproximație între anii 1740—1747. În aceste sculpturi, destinate să fie văzute de departe, se accentuează din nou expresiile mai dramatizate și contururile mai agitate. Printre celelalte sculpturi în piatră atribuite lui Nachtigall amintim relieful *Răstignirii* (fig. 328) (destinat odinioară cimitirului de lîngă biserica sf. Mihail), așezat în interiorul bisericii și figurile (păstrate numai fragmentar) de la castelul din Bonțida, lucrări executate în cursul anilor 1748—1753.

Dacă reliefurile lui Schuchbauer (panoul alegoric cu *Ducerea crucii* din capela laterală de nord a bisericii sf. Mihail, parapetul amvonului din biserica iezuită, ambele în Cluj) par mai puțin convingătoare în comparație cu realizările lui Nachtigall, în schimb figurile executate în rondo-bosso sînt mai solid construite. Între sculpturile sale de lemn amintim cele trei figuri de magi (fig. 329) de la altarul capelei laterale de sud din biserica sf. Mihail, datate între anii 1747—1750. Dar, ca și Nachtigall, s-a îndeletnicit și Schuchbauer cu sculptura în piatră. Cea mai însemnată operă a sa în acest domeniu e statuia *Mariei protectoare* (fig. 330), ridicată în Cluj în 1744 ca un ex-voto după o epidemie de ciumă. Statuia se găsește azi în spatele bisericii sf. Petru. Alături

Scanned with OKEN Scanner

de statuia *sf. Nepomuc* (acum în muzeul Brukenthal, de un autor necunoscut) așezată în 1736 în piața Sibiului, aceste două sculpturi sînt primele monumente publice ridicate în orașele transilvănene.
Cu ajutorul actelor de arhivă și cîtorva lucrări păstrate, activitatea lui Schuchbauer poate fi urmărită și în alte localități transilvănene, unde a executat uneori și sculpturi cu caracter laic (între altele în Tîrgu Mureș, la palatul Toldalagi, în Hodod, la castelul Wesselényi). Printre ultimele lucrări se numără decorul figurativ al coronamentului de la palatul Bánffy din Cluj. În jurul stemei purtată de grifoni, așezată ca motiv central, se grupează mai întîi divinitățile protectoare ale războiului (*Mars*) și înțelepciunii (*Minerva*), atribute principale ale unui guvernator, apoi îndeletnicirile de răgaz, muzica (*Apolo*) și vînătoarea (*Diana*), iar în extremități lupta împotriva forțelor răului: *Heracle* cu măciuca, peste care e aruncată blana leului din Nemeea, și *Perseu*, purtînd sub brațul stîng capul balaurului care o ținuse pe Andromeda prizonieră. Programul e caracteristic pentru mentalitatea feudală, dar execuția figurilor e destul de stîngace, dovadă că Schuchbauer a încredințat executarea sculpturilor unor ajutoare.

Pictura

În făgașele schițate mai sus se dezvoltă și pictura. Cel mai de seamă monument al picturii murale românești se găsește în biserica sf. Nicolae din Făgăraș, păstrat (cu excepția pronaosului zugrăvit în 1770) relativ intact (fig. 331, 332). Pictura a fost executată la comanda localnicilor, curînd după terminarea clădirii. Stilistic ea se înrudește cu operele atelierelor brîncovenești, firește nu cu cele mai de seamă, după cum se poate deduce din numeroasele asperități. Iconografia e foarte bogată și tradițională, chiar cu unele trăsături surprinzător de arhaice, și această observație e valabilă și pentru alte ansambluri de picturi murale păstrate în unele biserici mai importante. Concomitent apar însă și inovații. Astfel, alături de scena *Anastasis*, reprezentînd în iconografia ortodoxă *Învierea* sub înfățișarea lui Isus care sfarmă porțile iadului, e reprezentată în Făgăraș și scena *Înălțării* sub aspectul apusean, adică a lui Isus ridicîndu-se pe un covor de nori deasupra mormîntului, în timp ce paznicii cad la pămînt. Tendințele care favorizează crearea unei arte mai puțin hieratică, mai narativă și ceva mai apropiată de realitate produc, natural, fisuri prin care vor pătrunde tot mai lesne teme și redactări iconografice apusene în ambianța picturii religioase românești.
Ansamblurile de picturi murale păstrate sînt destul de numeroase. Biserica restaurată de Constantin Brîncoveanu în Ocna Sibiului a fost zugrăvită în 1723. În curînd se înmulțesc și semnăturile meșterilor. Ele sînt o dovadă despre noua conștiință profesională a autorului, care pretinde ca opera sa să fie judecată și apreciată și din punct de vedere al meritelor particulare. Paraclisul din 1733 al bisericii sf. Nicolae din Șcheii Brașovului a fost zugrăvit în 1738 de către meșterul Florea. În vechea biserică din Gurasada, meșterii Ioan din Deva și Nicolae din Pitești

Scanned with OKEN Scanner

aștern, în 1765, un strat de mortar peste pictura veche, zugrăvind-o din nou (fig. 333). Tradiția stilistică ia aici forme deosebit de aspre și decorative și se contaminează în continuare cu motive ale iconografiei catolice, ca, de pildă, cu reprezentarea *sf. Treimi* (în tradiția ortodoxă Treimea era doar evocată indirect prin cei trei îngeri ospătați de Avram). Pe de altă parte, în pronaosul proaspăt adăugat se ilustrează în amănunt chinurile iadului (fig. 334), stigmatizînd în efigie lenea, abaterile soților și ale soțiilor, moravurile ușoare, abuzurile morarilor și ale cîrciumarilor, ca și cele ale slujbașilor stăpînirii. Scena *Judecății din urmă* devine astfel o mică enciclopedie moralizatoare, ilustrată uneori cu vervă și umor. Picturi murale nesemnate se păstrau în ruina bisericii din Sîmbăta de Sus, (jud. Brașov) datate din 1766 și 1767, și vechile descrieri semnalează și aici prezența unor trăsături ale barocului, trăsături ce se regăsesc și în picturile murale din biserica mănăstirii din Hodoș-Bodrog, (jud. Arad) executate probabil curînd după 1766. O iconografie amplă se întîlnește în biserica din Tălmăcel, (jud. Sibiu) zugrăvită de Oprea din Poplaca și de Pantelimon (acesta din urmă adaugă și data 1780). Alte semnături se găsesc în biserica ort. de sus din Ocna Sibiului, unde iscălește, în 1781, popa Ioan zugravul, în biserica din Mezentea unde lucrează în 1781 Stan, fiul popii Radu din Rășinari, iar apoi, în 1782, Petru Popovici, în timp ce Stan zugrăvește în 1782—1783 biserica din Turdaș (jud. Hunedoara). În biserica din Ighiel (jud. Alba) îl întîlnim, în 1781, pe meșterul Gavril, iar biserica din Rășinari păstrează, din 1785, picturi exterioare (fig. 288), dispuse în panourile dreptunghiulare de sub cornișe și în unele arcade oarbe, semnate de popa Ioan Grigorovici și Ioan Kiș. Indicațiile care dezvăluie uneori originea meșterilor sînt deosebit de prețioase pentru cercetările viitoare.

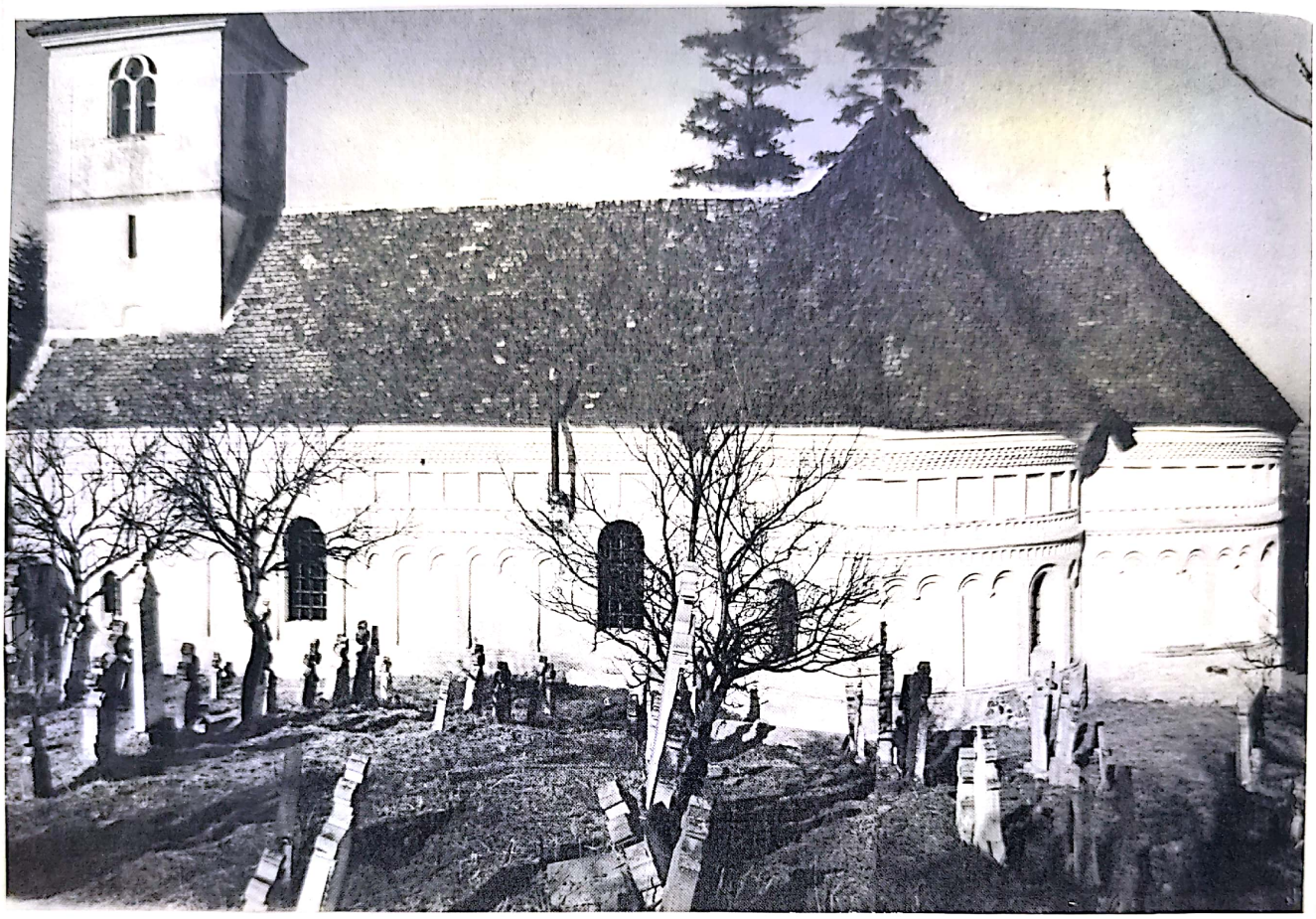
Promițătoare sînt și studiile asupra icoanelor și iconostaselor. Alături de legăturile tradiționale cu Țara Românească și cu Moldova, se întîlnesc și în perioada aceasta unele influențe rusești. Una din cele mai celebre icoane e aceea a lui Luca din Iclodul Mare, (jud. Mureș) zugrăvită în 1681 pentru biserica din Nicula (jud. Cluj). Icoana lui Luca reprezintă pe *Maica iubirii*. Această icoană a ajuns să fie «făcătoare de minuni» printr-o «lăcrimare» regizată în 1699 pentru a promova unirea cu biserica catolică. Cu ocazia anchetei făcută de autoritățile catolice, menită să confirme «minunea», icoana a fost copiată, iar azi se găsesc două exemplare care își revendică autenticitatea: una în biserica din Nicula (fig. 335), de o factură locală, alta, executată mai îngrijit (sau retușată?), cu fața modelată în stil apusean și bogat împodobită cu aplicații de metal, în fosta biserică iezuită din Cluj (fig. 336). Mănăstirea din Nicula devenise astfel un centru de pelerinaj pentru credincioșii uniți și aici s-a dezvoltat curînd o școală de iconari care a înflorit pînă la începutul veacului al XIX-lea, exercitînd asupra artei religioase țărănești o largă influență, atingînd cele mai îndepărtate colțuri ale Transilvaniei.

În opoziție cu școala din Nicula și în relație strînsă cu arta iconarilor din centrele ortodoxe, mai ales cu cele din Țara Românească, apar icoane semnate de călugărul Iosif în biserica din Alba Iulia (1716—1717), de Dumitru (1727) în biserica din Petridul de Sus, de Iacov (1742) și Ștefan (1760) în biserica «de sus» din Turda, de Pop și Ionașcu (1762) și Nicolae Stan (1772) în biserica din Avrig, în timp ce popa Simion semnează iconostasul din Nucșoara (jud. Hunedoara) (1776), iar Pantelimon e autorul celui din Tălmăcel

Scanned with OKEN Scanner

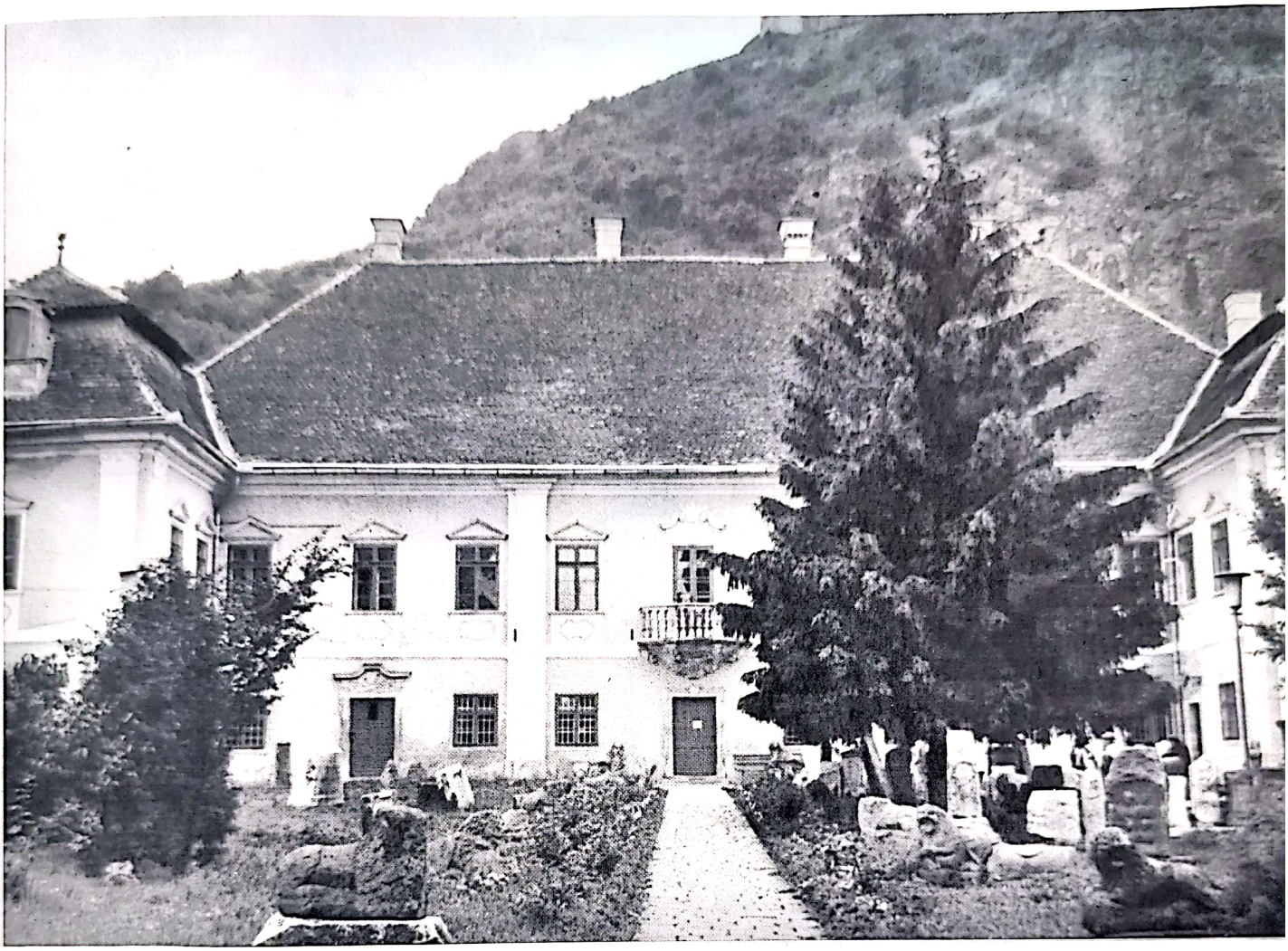
257. Teiuş.
Biserica ortodoxă (fostă unită).
Portalul de vest. Detaliu.

Scanned with OKEN Scanner



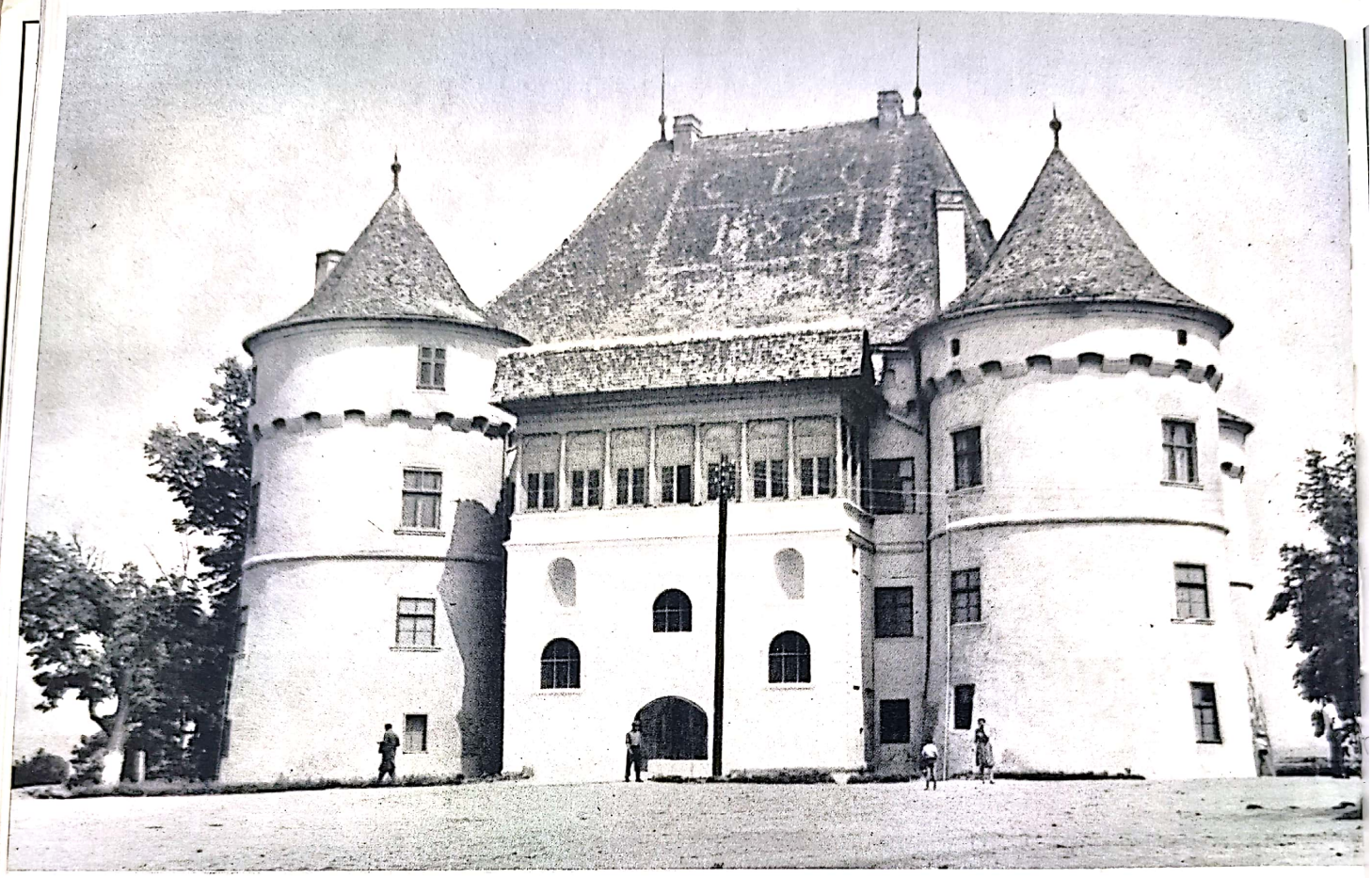
258. Porcești.
Biserica ortodoxă.

Scanned with OKEN Scanner



259. Deva.
Magna Curia (Muzeul județean). Fațada.

Scanned with OKEN Scanner



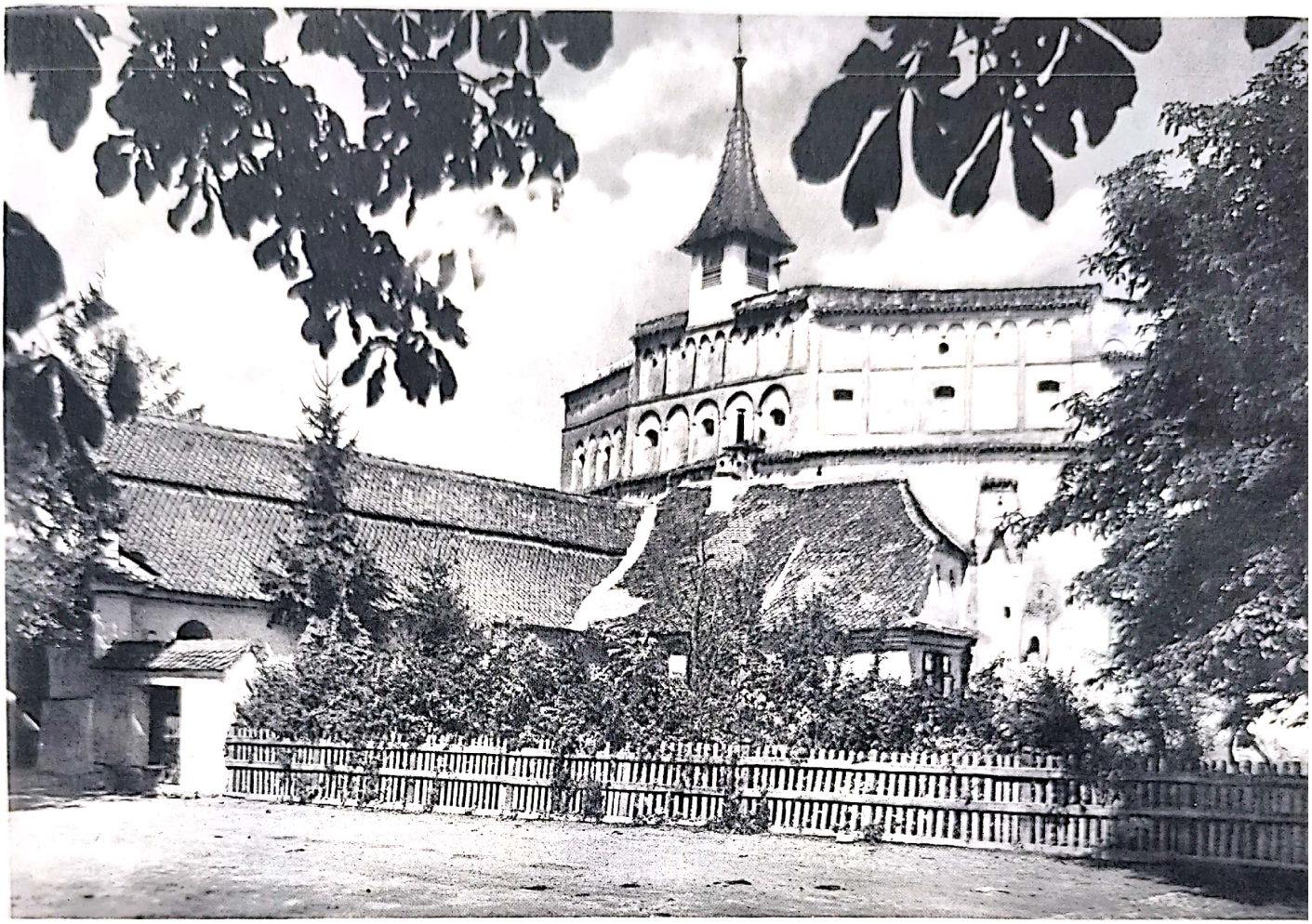
260. Cetatea de Baltă.
Curia.

Scanned with OKEN Scanner

261. Sînmiclăuş.
Castelul.

Scanned with OKEN Scanner

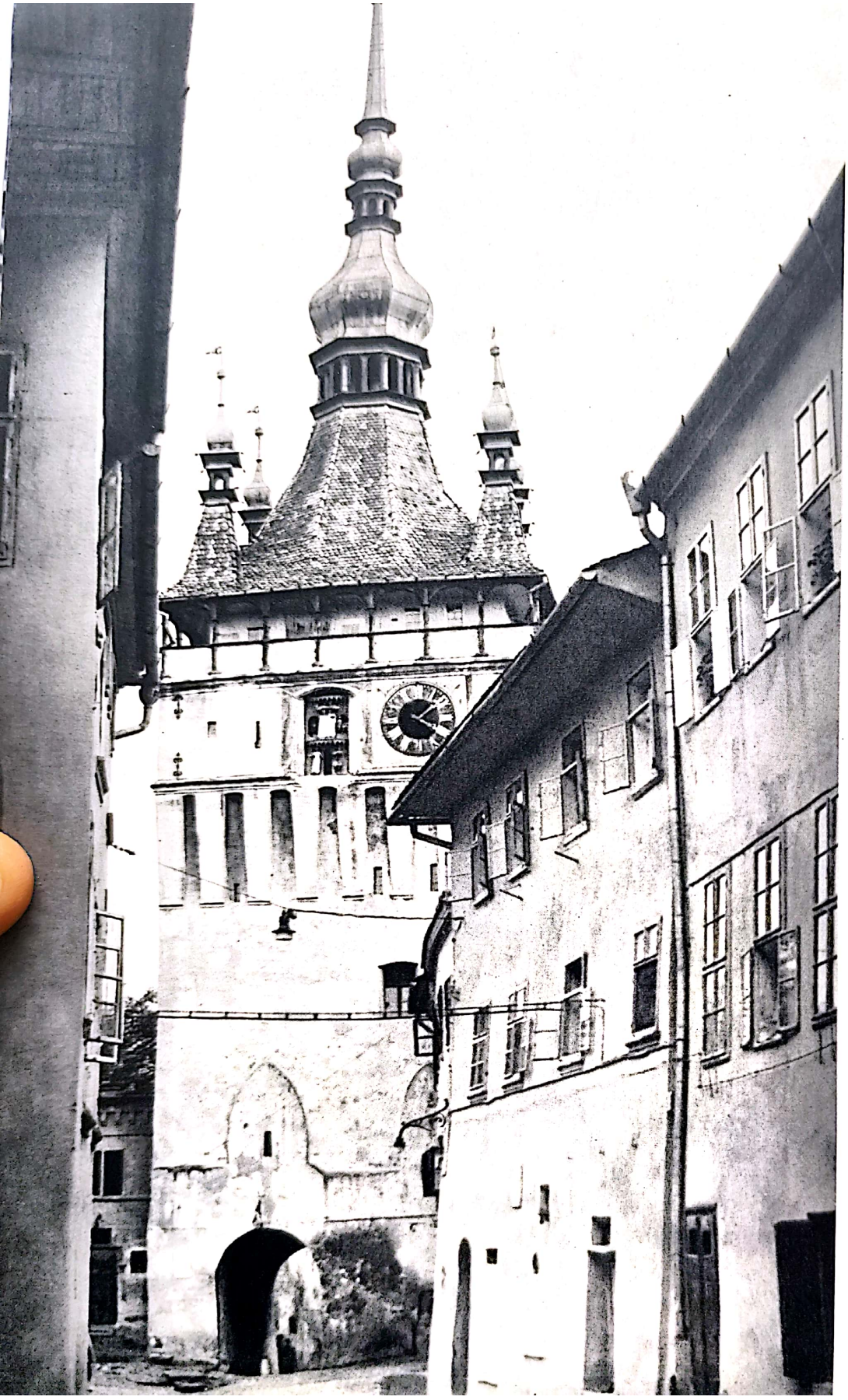
Scanned with OKEN Scanner



263. Prejmer.
Barbacana cetății.

262. Lăzarea.
Castelul. Detaliu din fațadă.

Scanned with OKEN Scanner

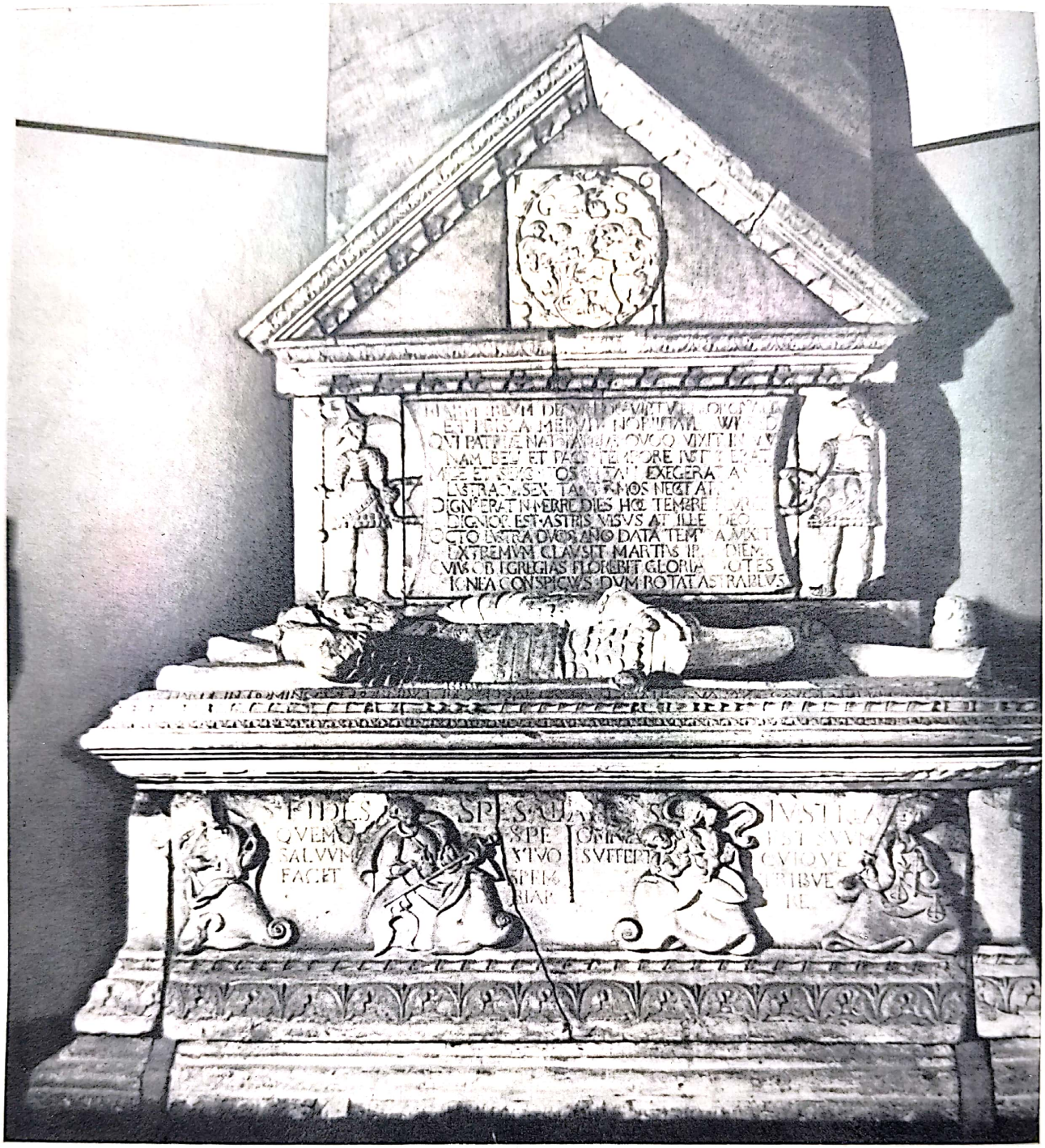


264. Sighişoara.
Turnul cu ceas.

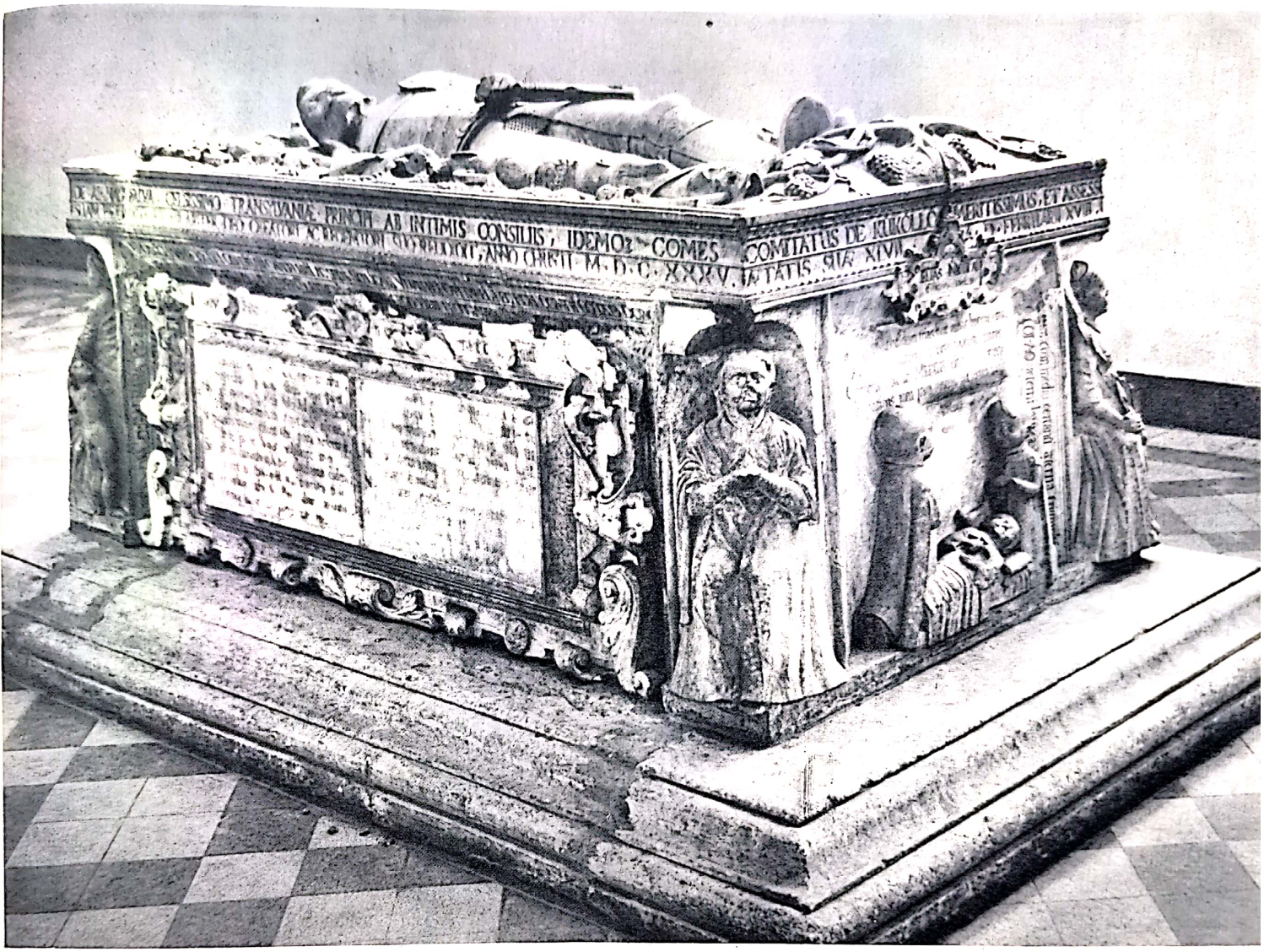
265. Cluj.
Bastionul croitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



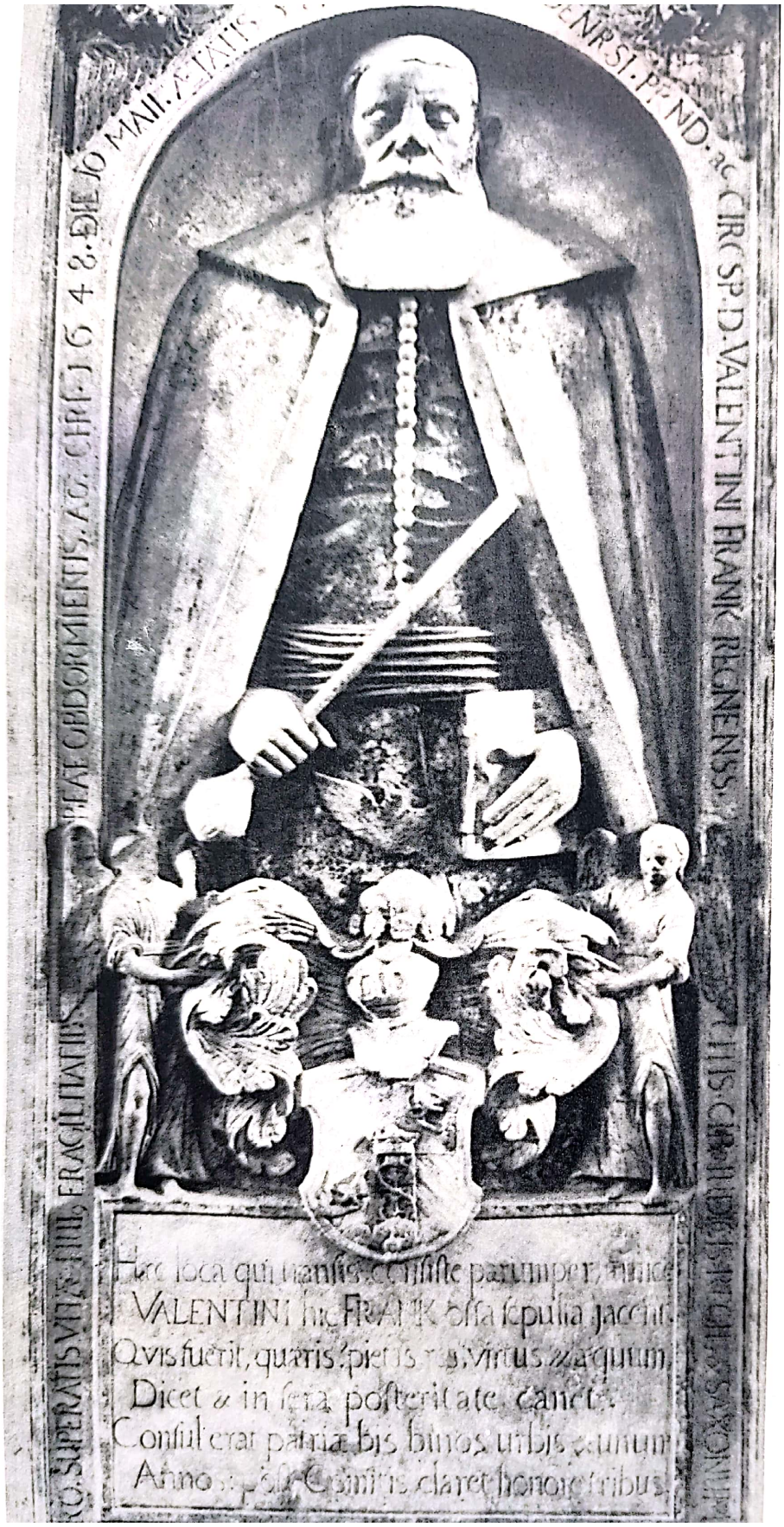
Scanned with OKEN Scanner



266. Cluj.
Petru Dioszegi.
Mormîntul lui Süküsd.
Muzeul de istorie, Cluj.

267. Elias Nicolai.
Mormîntul lui Apaffy.
Muzeul de artă, Budapesta.

Scanned with OKEN Scanner



268. Sibiu.
Biserica evanghelică.
Elias Nicolai.
Epitaful lui
Valentin Franck. 1648.
Ferula bisericii.

Scanned with OKEN Scanner

269. Sibiu.
Biserica evanghelică.
Sigismund Möss.
Epitaful lui Matthias Semriger.
Ferula bisericii.

Scanned with OKEN Scanner

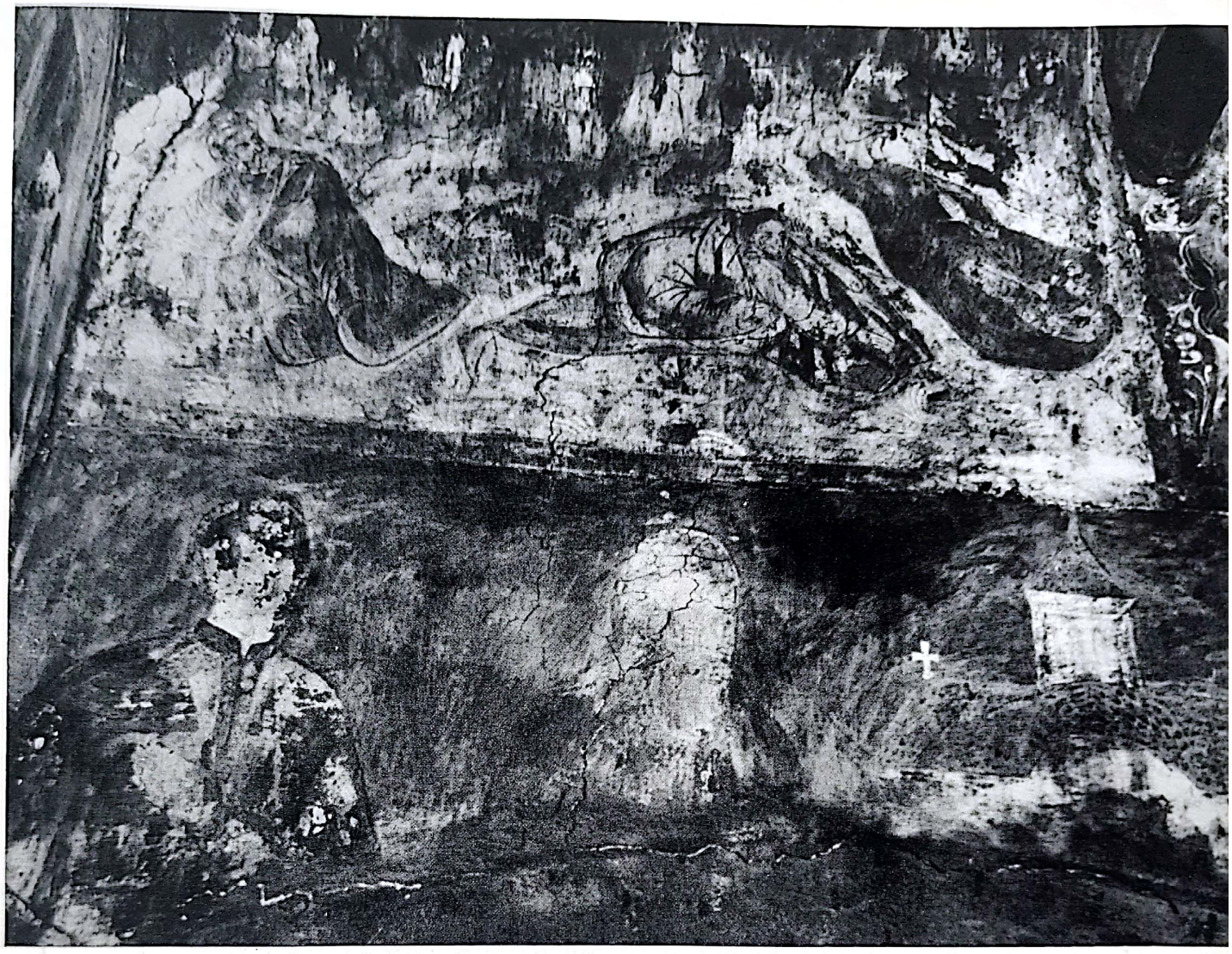
Scanned with OKEN Scanner

270. Cluj.
Biserica reformată din str. Kogălniceanu.
Amvonul.

271. Hunedoara.
Castelul.
Picturi murale din sala Dietei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



272—273. Hunedoara.
Biserica Sfîntul Nicolae.
Scene votive. Pictură.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

274. Hunedoara.
Biserica Sfîntul Nicolae.
Intrarea în Ierusalim. Pictură.

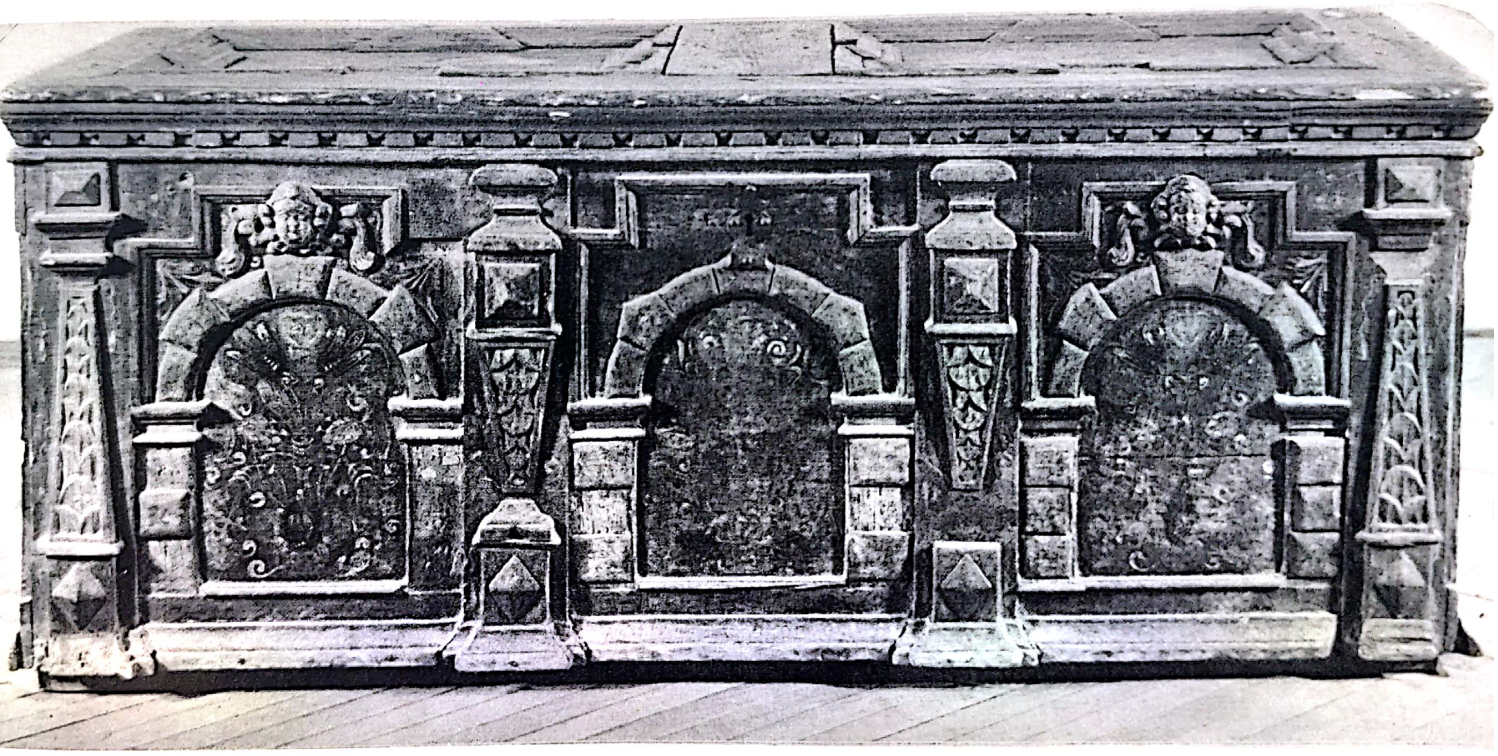
275. Budeşti-Susani.
Biserica ortodoxă.
Uşile împărăteşti.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

276. Hunedoara.
Biserica Sfîntul Nicolae.
Deisis. Icoană.

277. Sibiu.
Ladă de zestre.
Din colecția Sigerus. Muzeul Brukenthal.



Scanned with OKEN Scanner

278. Sibiu
Covor «tr
Muzeul B

279. Sib
Biserica
Johann C
Potir.

Scanned with OKEN Scanner

278. Sibiu.
Covor «transilvănean».
Muzeul Brukenthal.

279. Sibiu.
Biserica evanghelică.
Johann Ongert.
Potir.

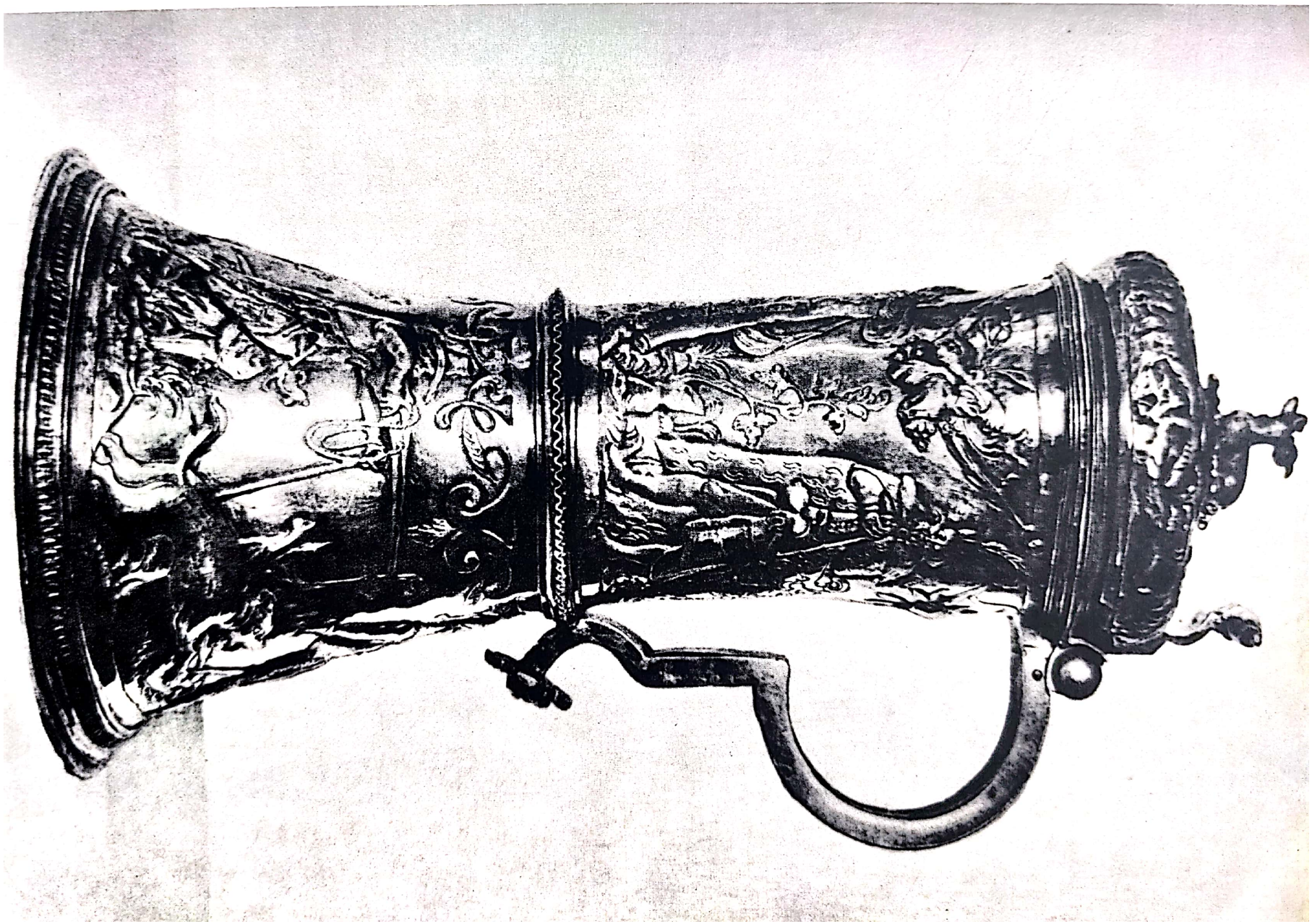
Scanned with OKEN Scanner

280. Bistrița.
Biserica evanghelică.
Pahar de argint.

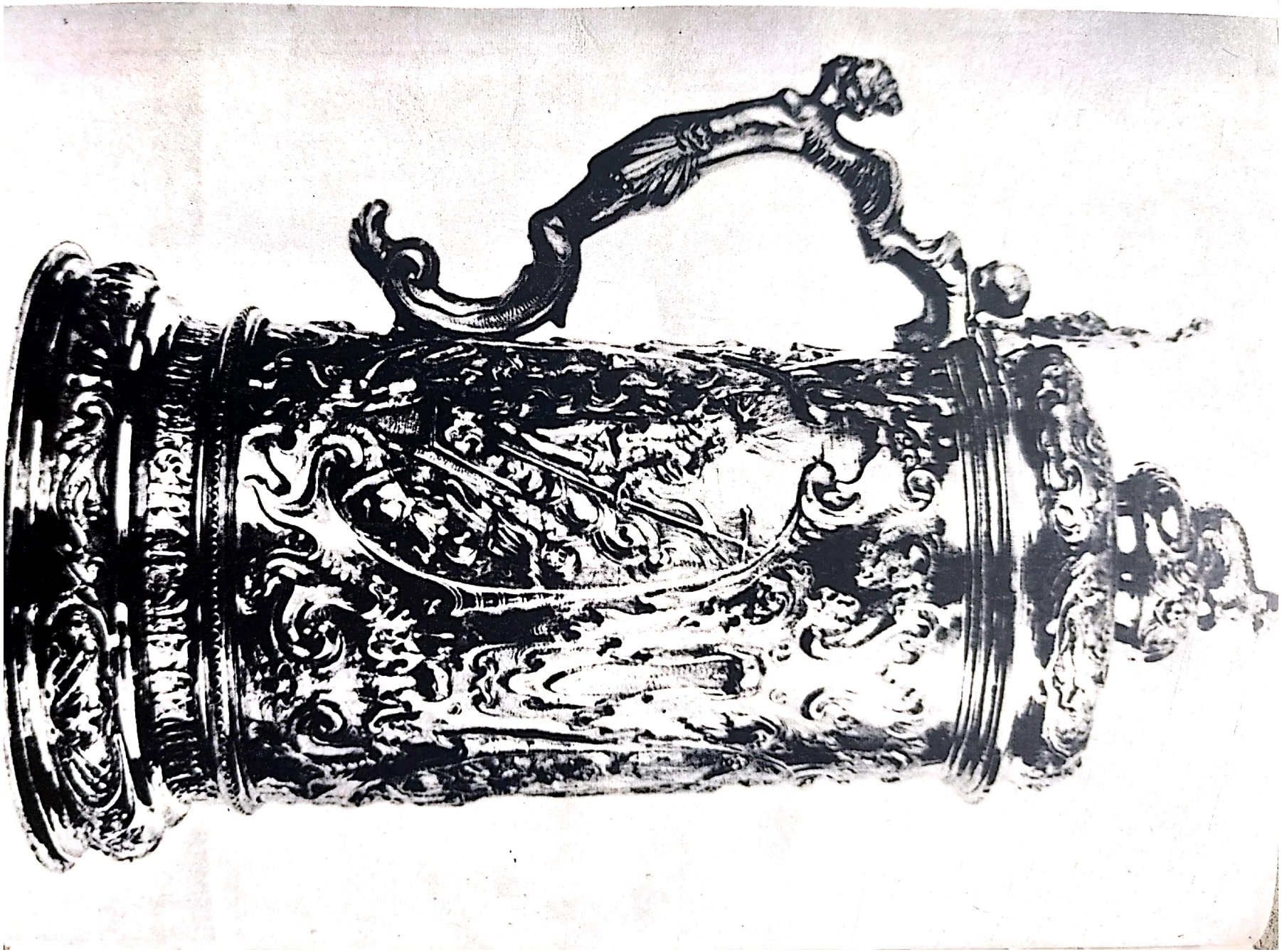
281. Sibiu.
Biserica evanghelică.
Hans Schwartz.
Potir.

282. Codlea.
Biserica evanghelică.
Bartesch Igell.
Cană.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

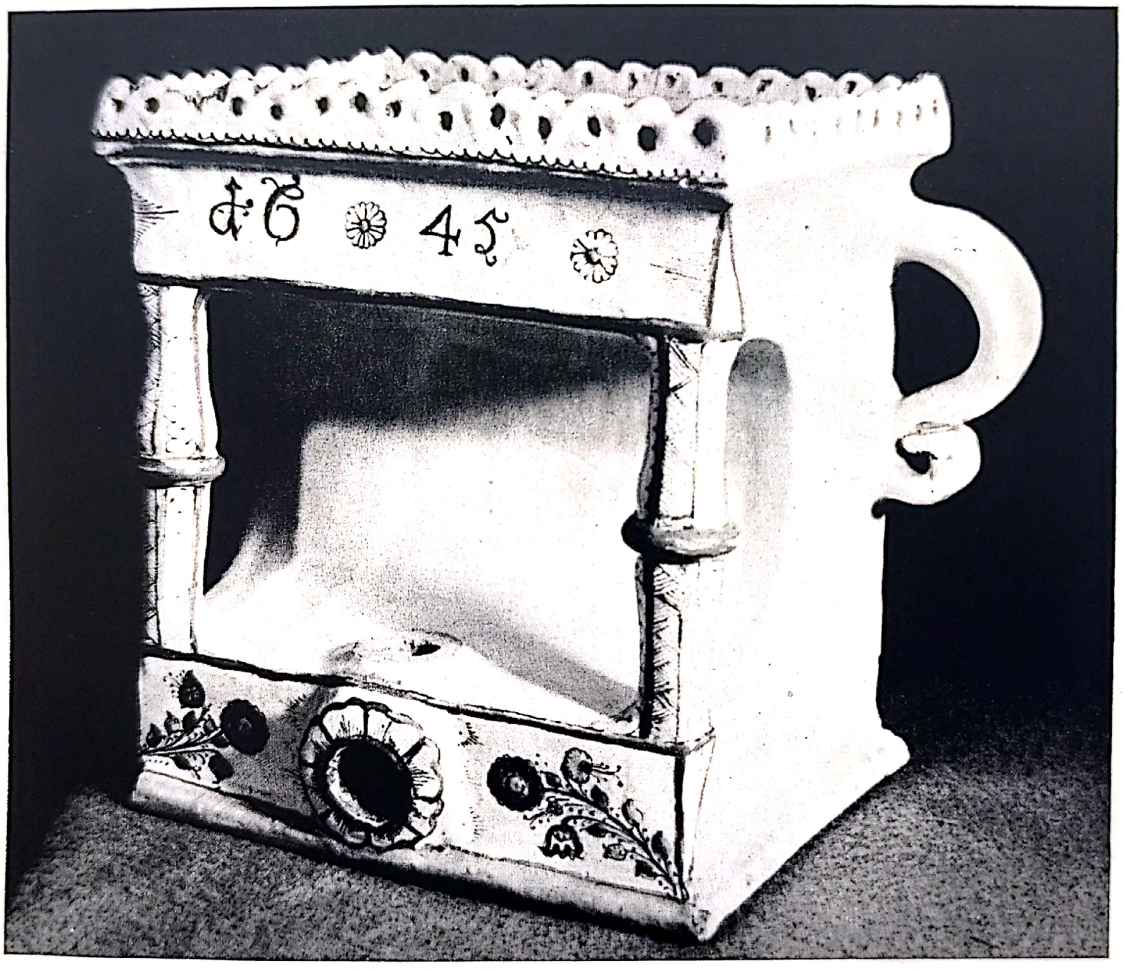
283. Braşov.
Biserica Neagră.
Michael Schwartz.
Cană.

284. Cluj.
Cană habană.
Muzeul etnografic.

Scanned with OKEN Scanner

286. Alba Iulia.
Biserica ortodoxă (fostă unită).

285. Cluj.
Rezervor de apă haban.
Muzeul de istorie.



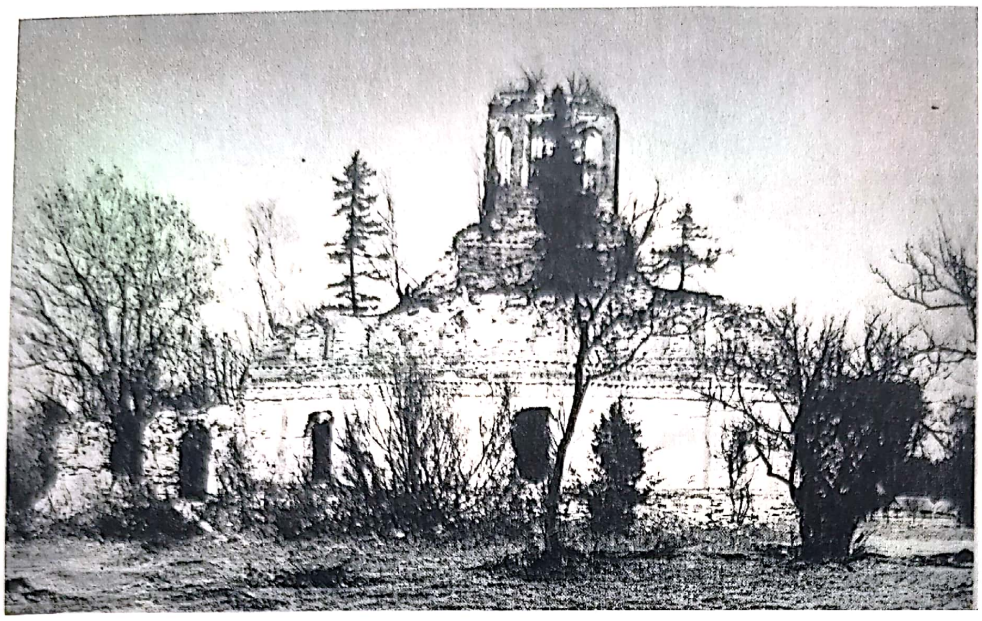
Scanned with OKEN Scanner

287. Făgăraş.
Biserica Sfîntul Nicolae.

288. Răşinari.
Biserica ortodoxă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



289. Sîmbăta de Sus. Biserica lui Brîncoveanu. Ruine înainte de restaurare.

290. Sîmbăta de Sus. Biserica lui Brîncoveanu. După restaurare.

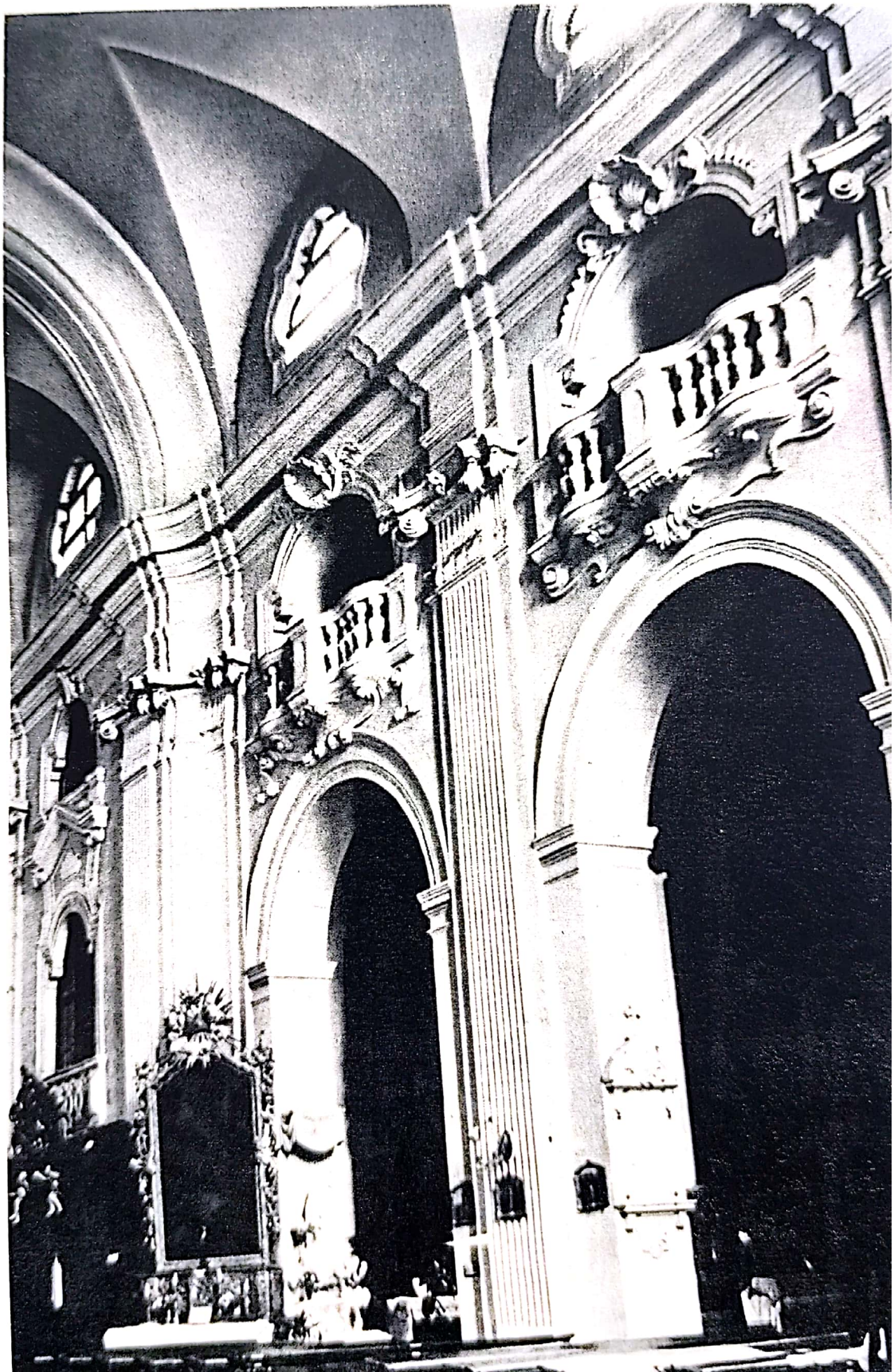
Scanned with OKEN Scanner

291. Sadu.
Biserica ortodoxă.

Scanned with OKEN Scanner

292. *Cluj.*
Fosta biserică iezuită.
Detaliu din interior.

293. *Cluj.*
Fosta biserică iezuită.
Fațada.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

294. Braşov.
Biserica
Sfîntul Nicolae
din Şchei.
Faţada de vest.

295. Timişoara.
Catedrala romano-catolică.

Scanned with OKEN Scanner

296. *Oradea.*
Catedrala romano-catolică

297. *Dumbrăveni.*
Biserica armenească.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

298. Blaj. Biserica ortodoxă. (fosta catedrală unită).

Scanned with OKEN Scanner

299. Cluj.
Biserica ortodoxă.
(fostă
a Minoriților).

Scanned with OKEN Scanner

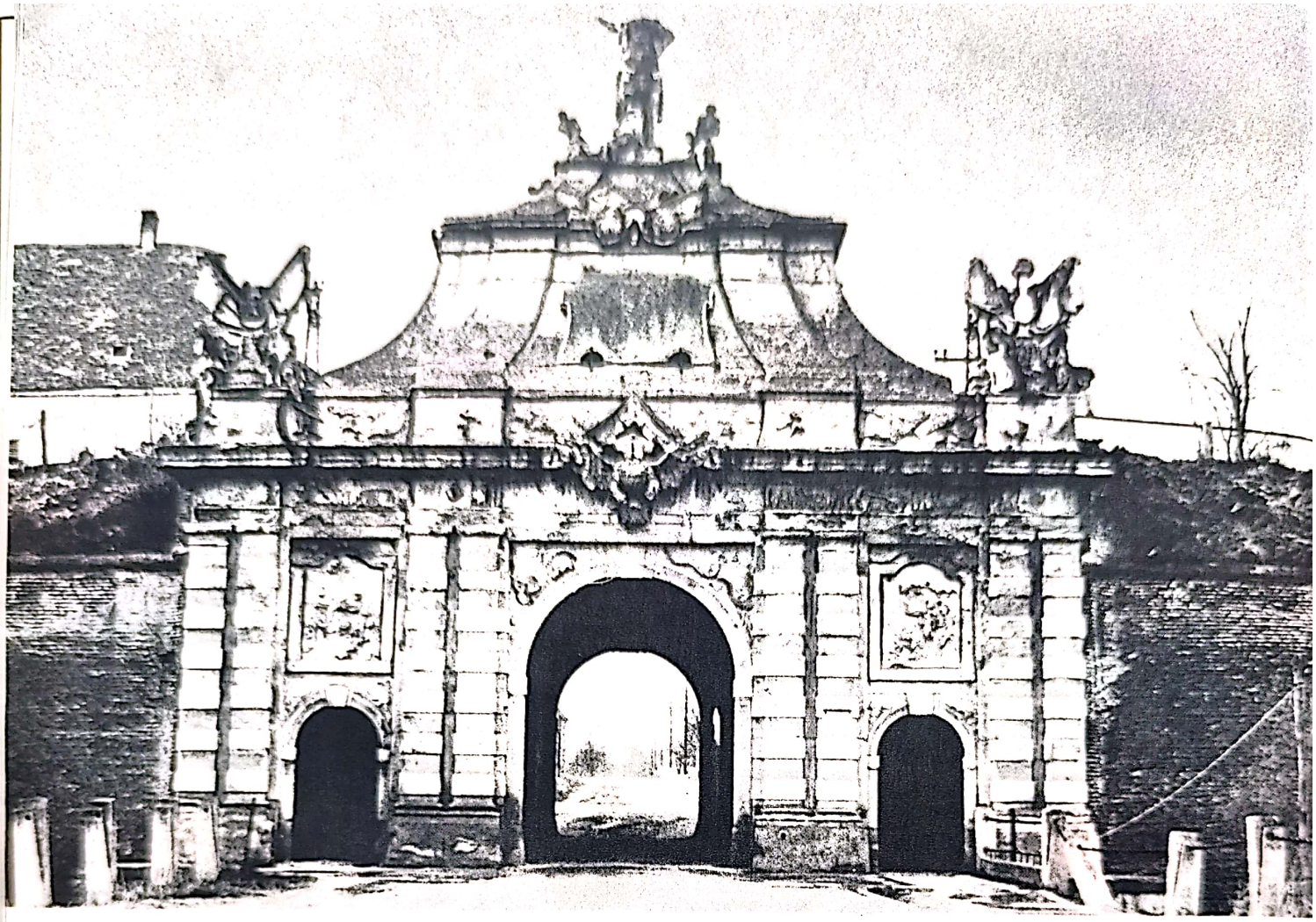
Scanned with OKEN Scanner

300. Beiuș.
Biserica ortodoxă.

301. Oradea.
Catedrala ortodoxă.

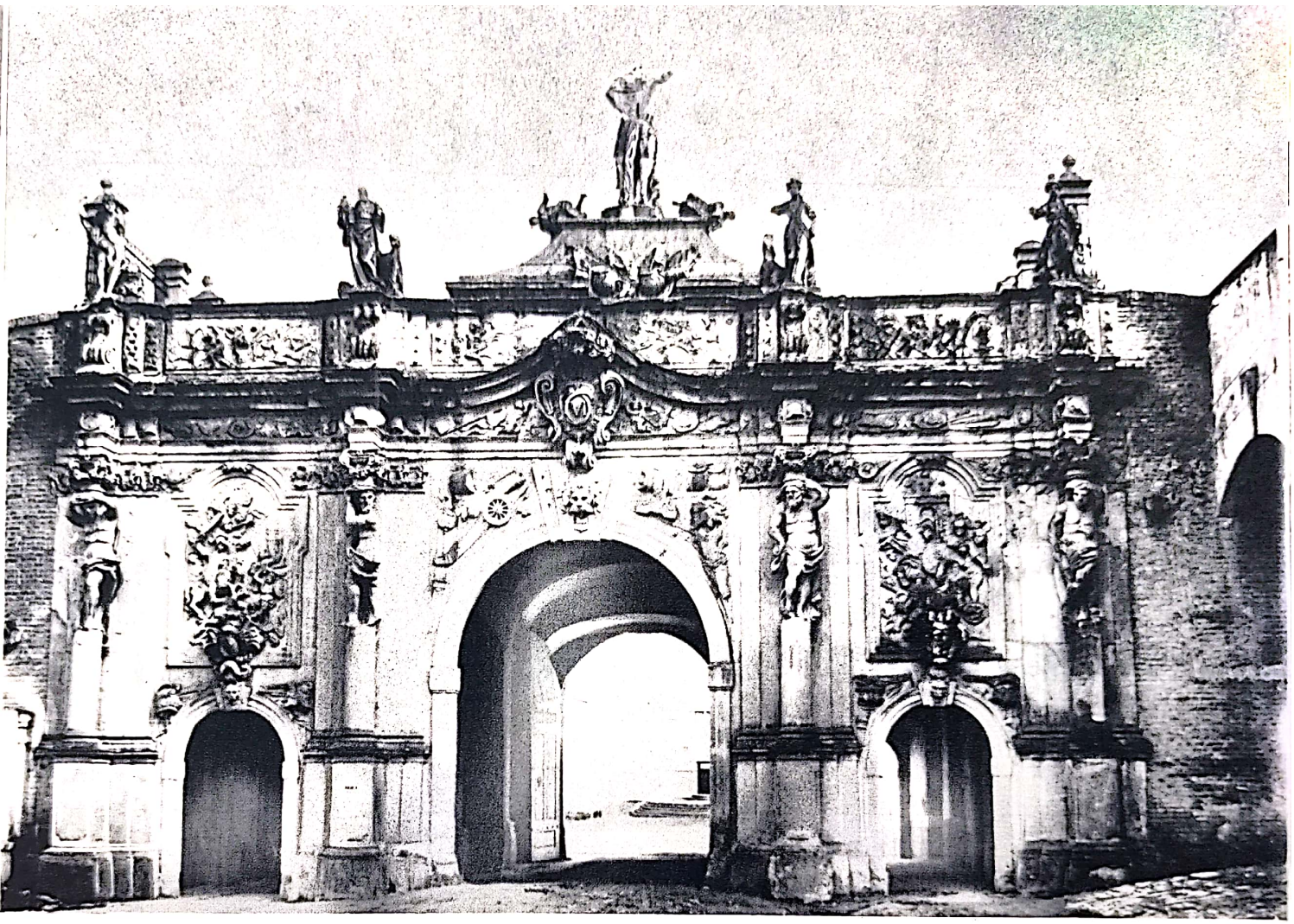
302. Mînăstirea Bodrog.
Biserica.

Scanned with OKEN Scanner



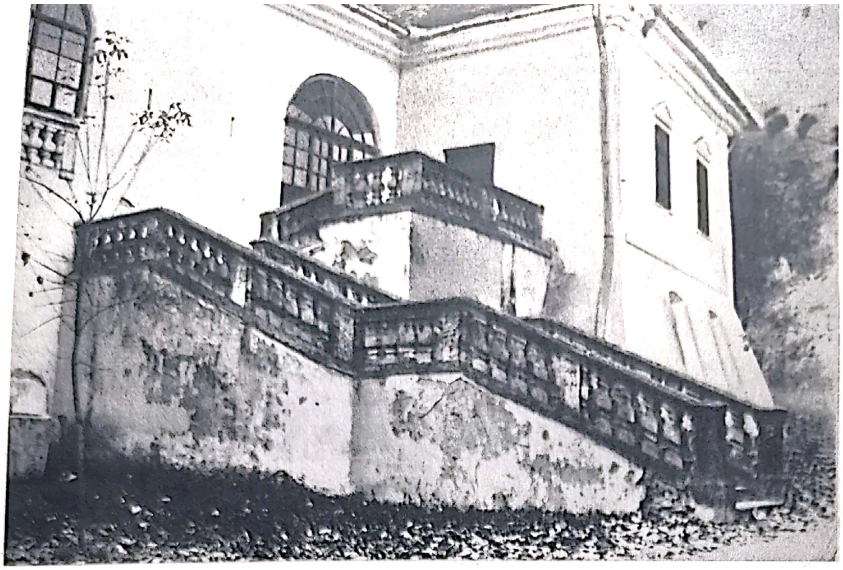
303. Alba Iulia.
Poarta cetății văzută dinspre oraș.

Scanned with OKEN Scanner

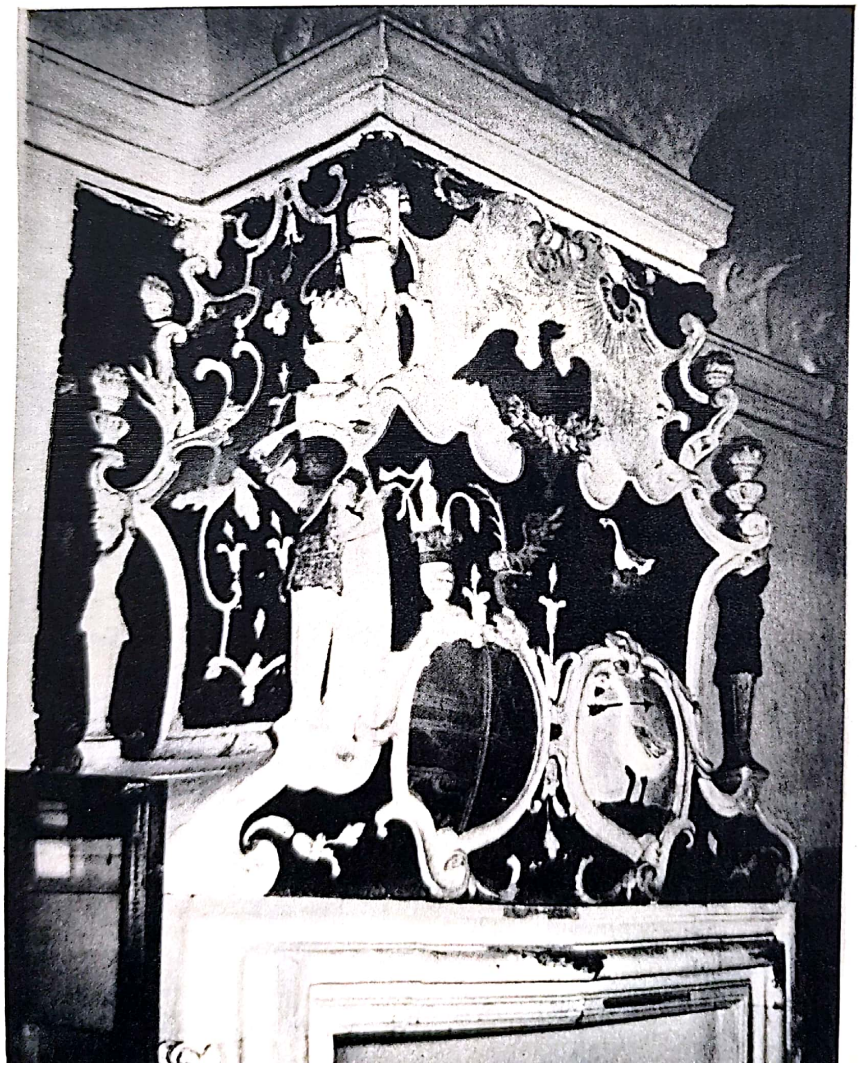


304. Alba Iulia.
Poarta cetății văzută din interior

Scanned with OKEN Scanner

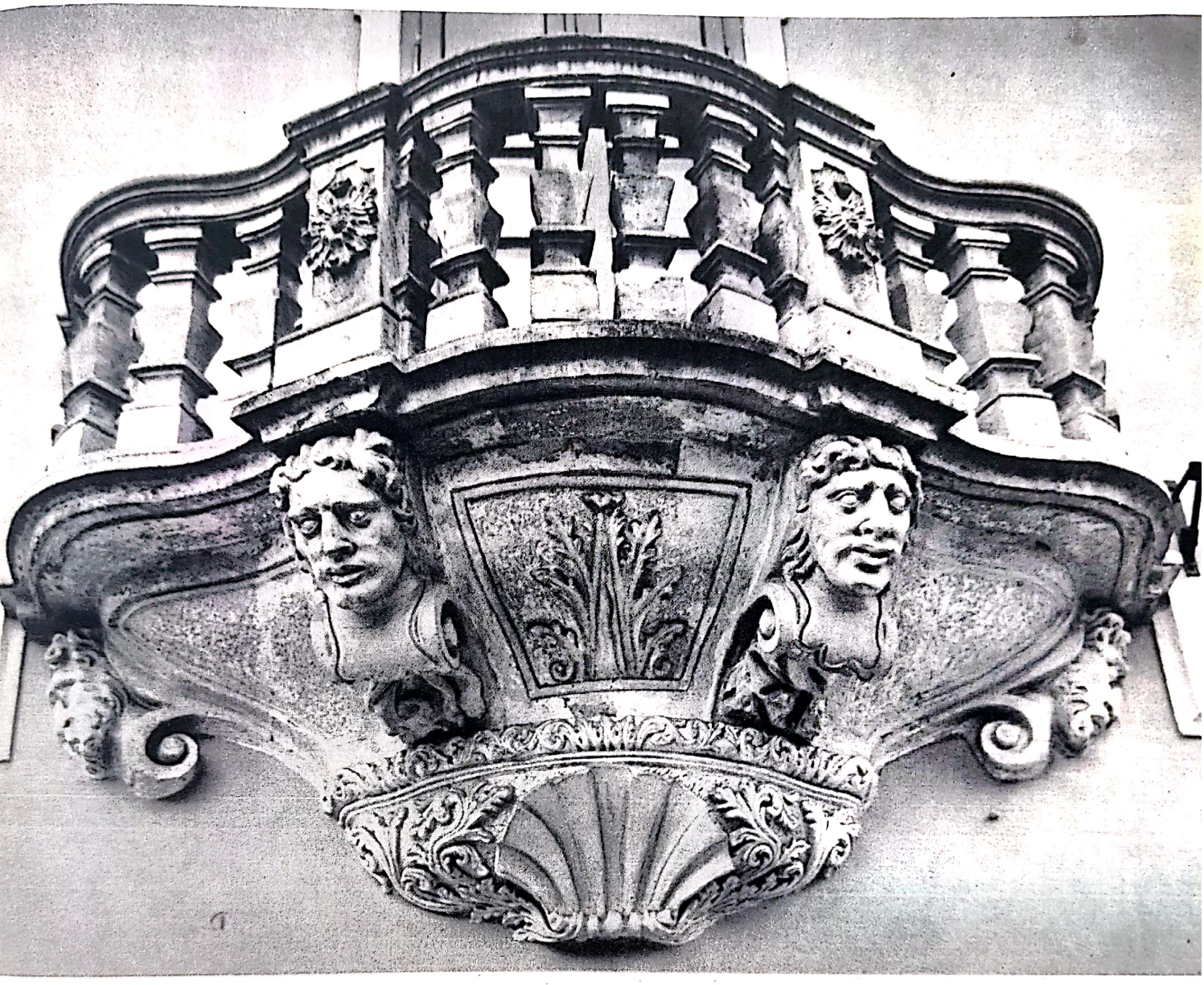


305. Deva.
Magna Curia.
Scara.



306. Deva.
Magna Curia.
Cămin (interior).

Scanned with OKEN Scanner

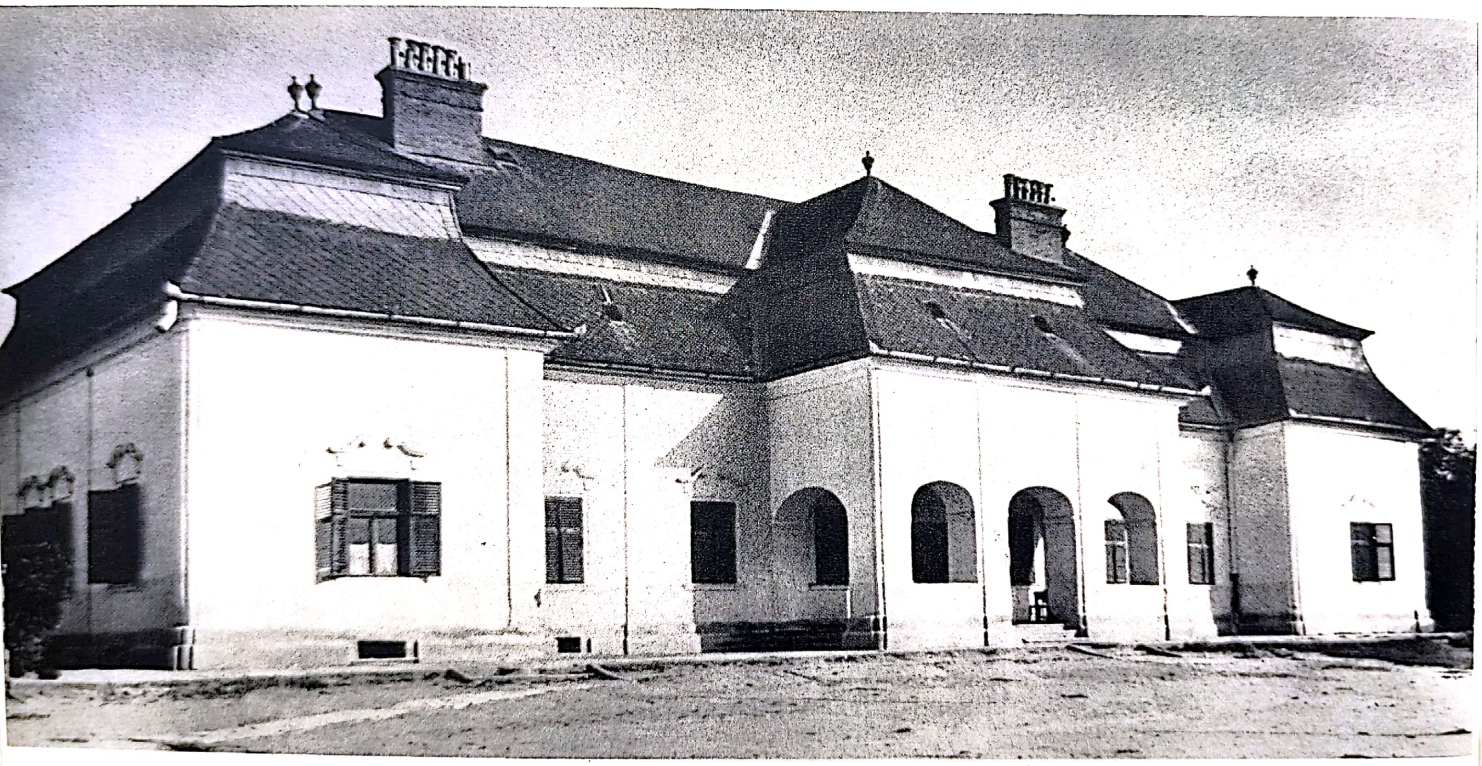


307. Deva.
Magna Curia.
Balconul.

Scanned with OKEN Scanner

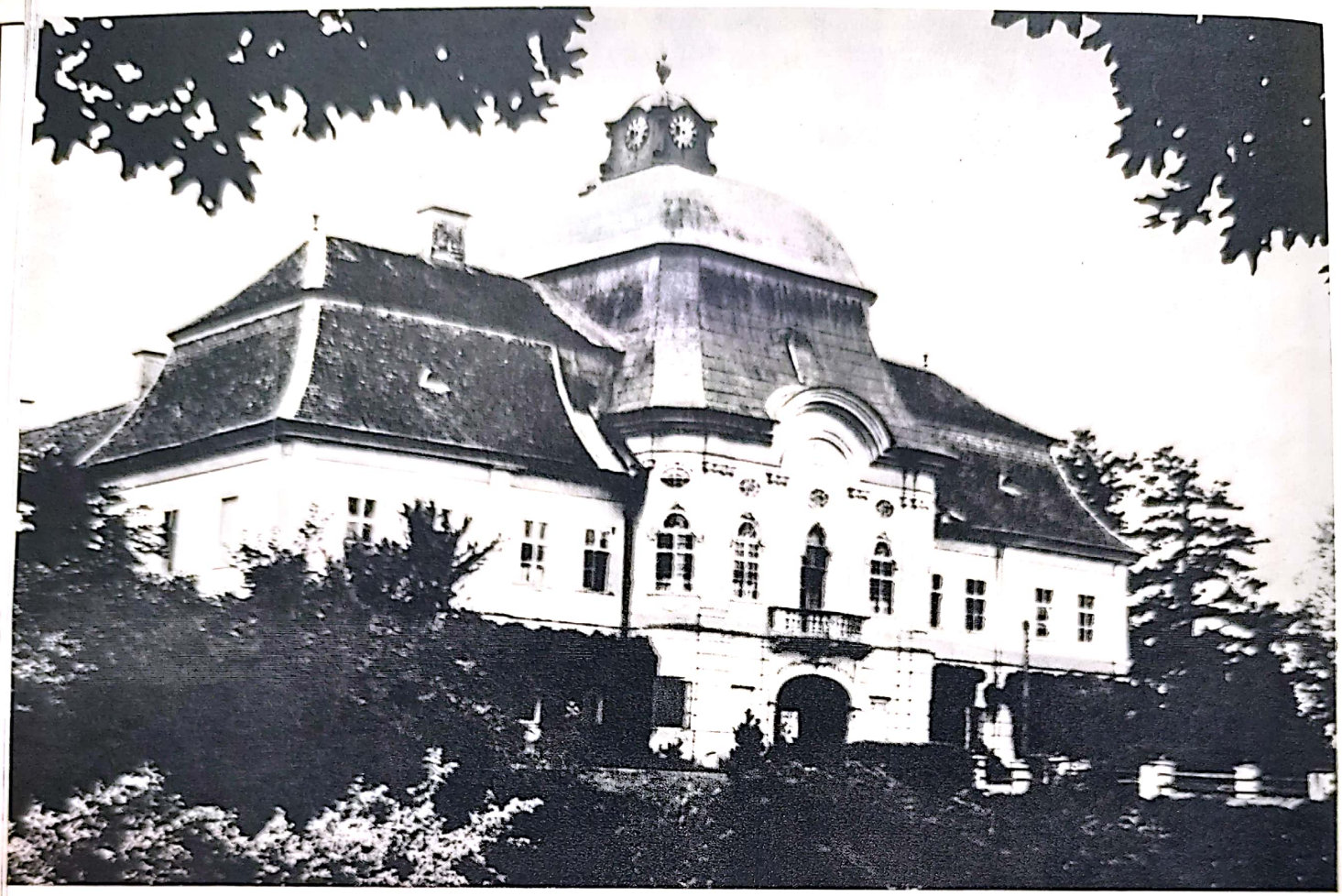
308. Hodod.
Castelul.

309. Bonțida.
Portalul castelului.



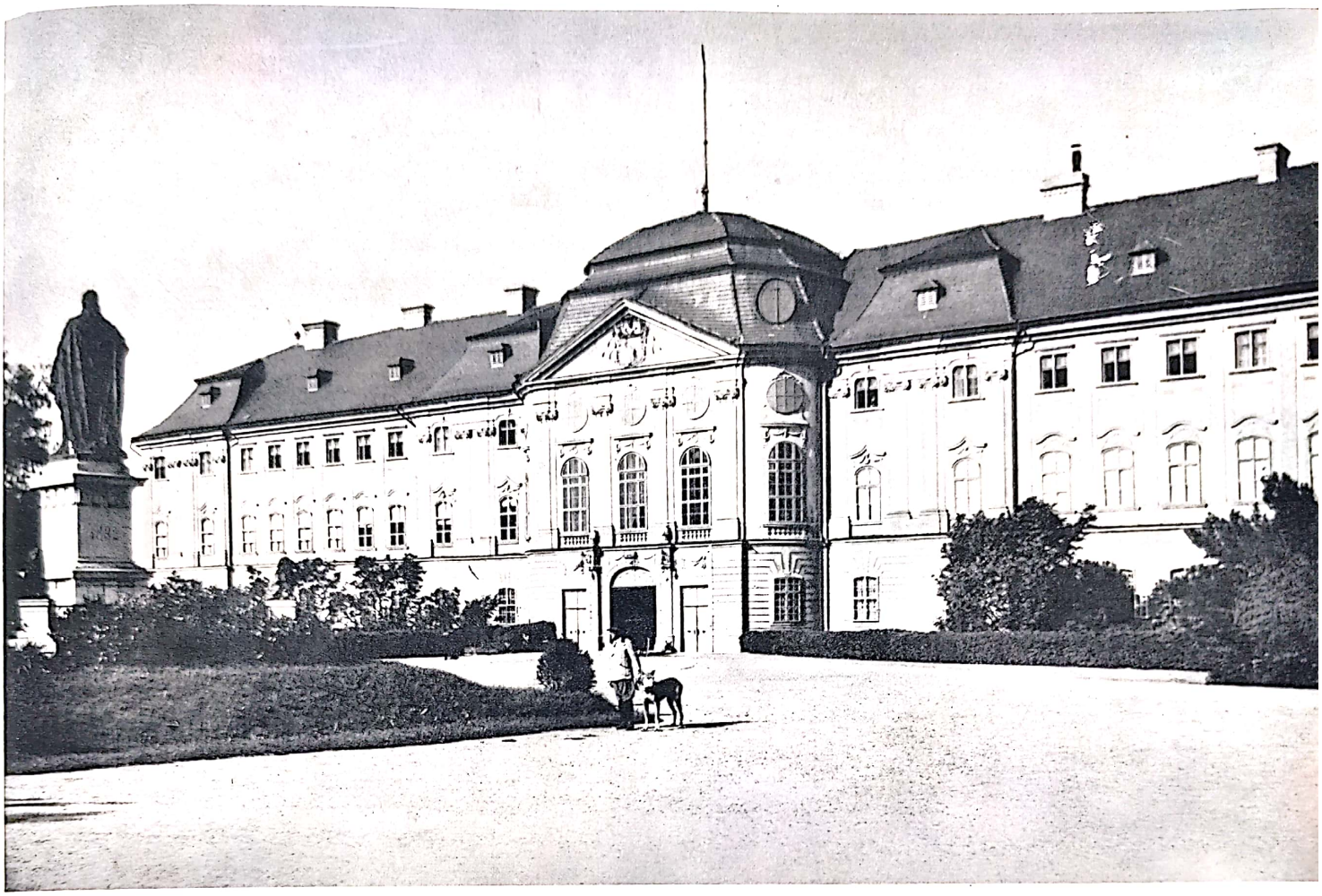
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



310. Gorneşti.
Castelul.

Scanned with OKEN Scanner



311. Oradea.
Fostul palat al Episcopiei catolice.

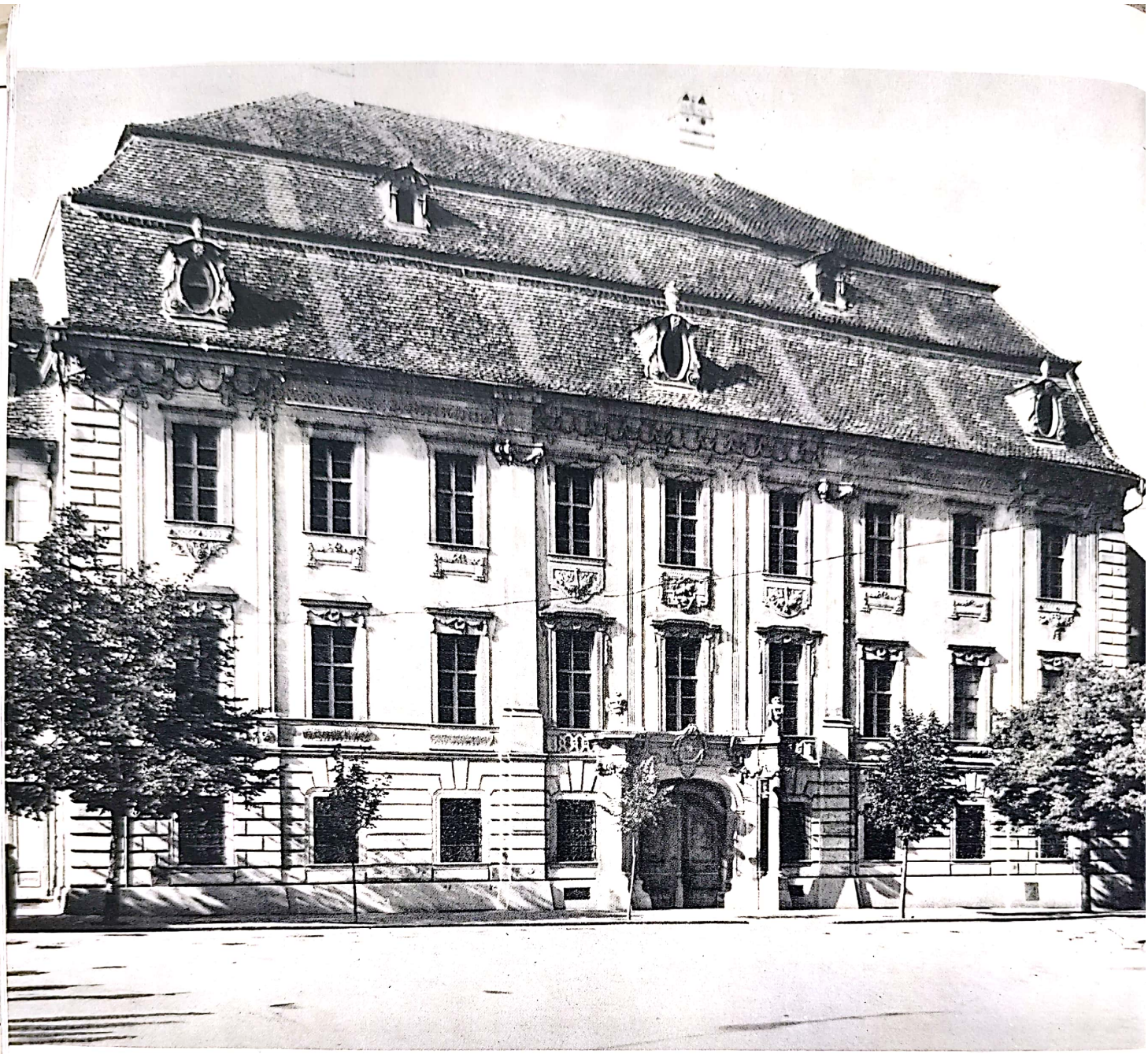
Scanned with OKEN Scanner

313. Cluj.
Portal de la fostul Convictus nobilium.

312. Cluj.
Refectoriul din fostul Convictus nobilium.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



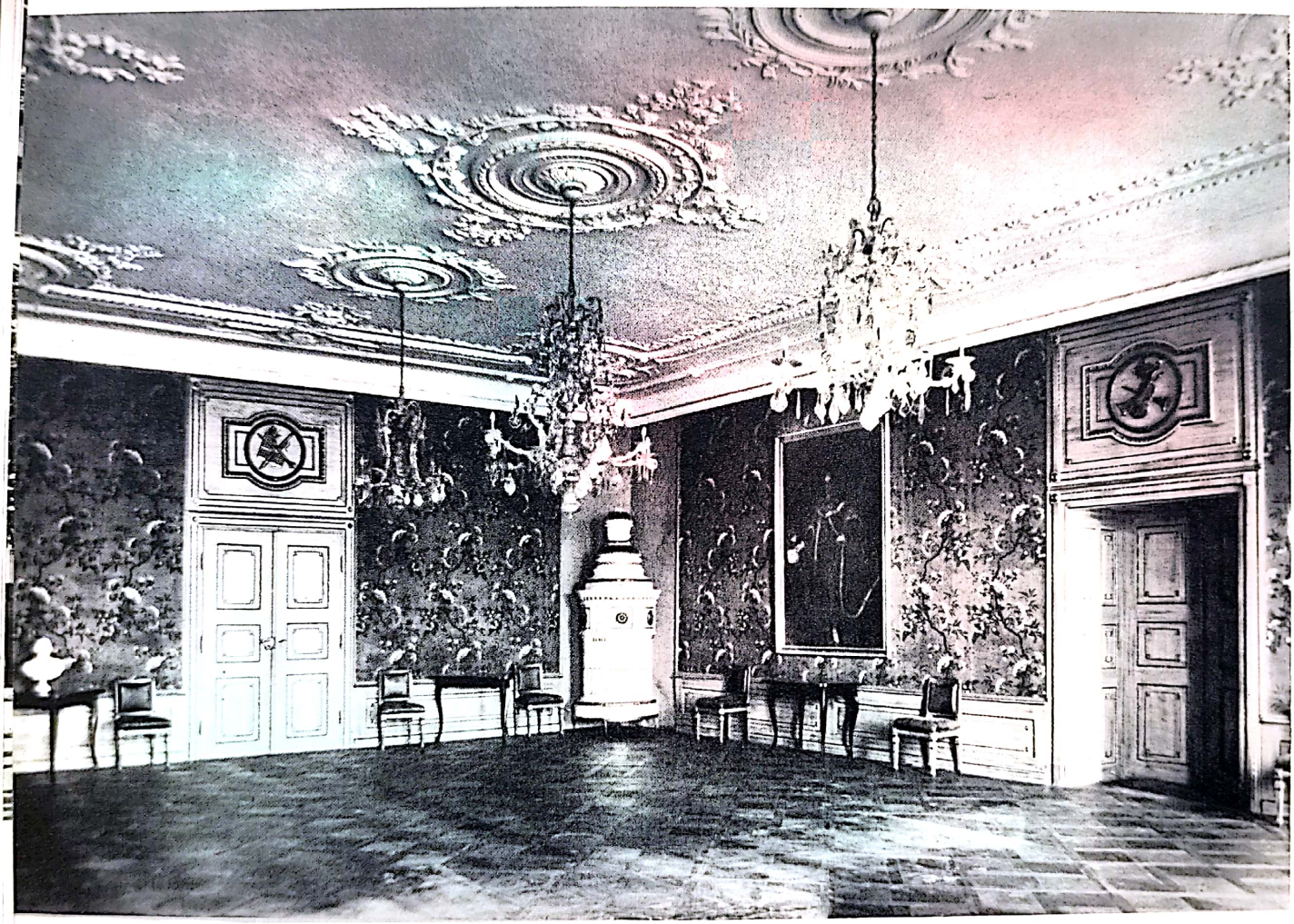
314. Sibiu.
Palatul Brukenthal.
Fațada principală.

Scanned with OKEN Scanner

315. Sibiu.
Palatul Brukenthal.
Fațada spre curtea a II-a

Scanned with OKEN Scanner

316. Sibiu.
Palatul Brukenthal.
Salon.



Scanned with OKEN Scanner

317. Cluj.
Palatul Banffy.
Fațada.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

318. Braşov.
Fostul Palat municipal
(Muzeul judeţean).

319. Sibiu.
Casa din str. 1 Mai,
nr. 13.

320. Gherla.
Casa din str. Mihai Viteazul nr. 6.

321. Braşov.
Şcoala din Şchei (Muzeu).

Scanned with OKEN Scanner

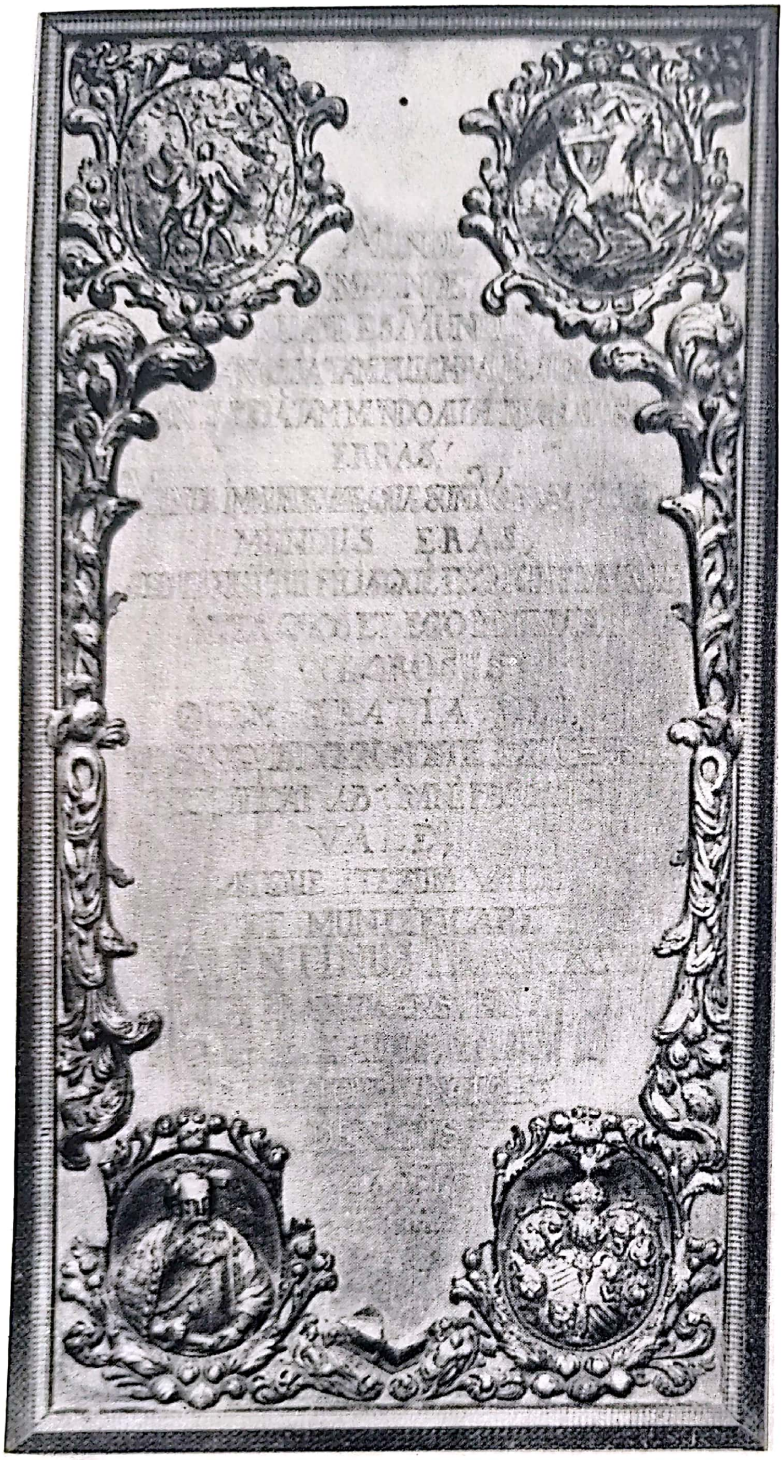
Scanned with OKEN Scanner

322. *Cluj.*
David Sipos.
Cadru de fereastră.
Muzeul de istorie, Cluj.

323. *Sighişoara.*
Biserica Mănăstirii.
Johann Vest. Altar.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



324. Sibiu.
Biserica evanghelică.
Sebastian Hann.
Epitaful lui V. Franck
von Frankenstein.
Ferula bisericii.

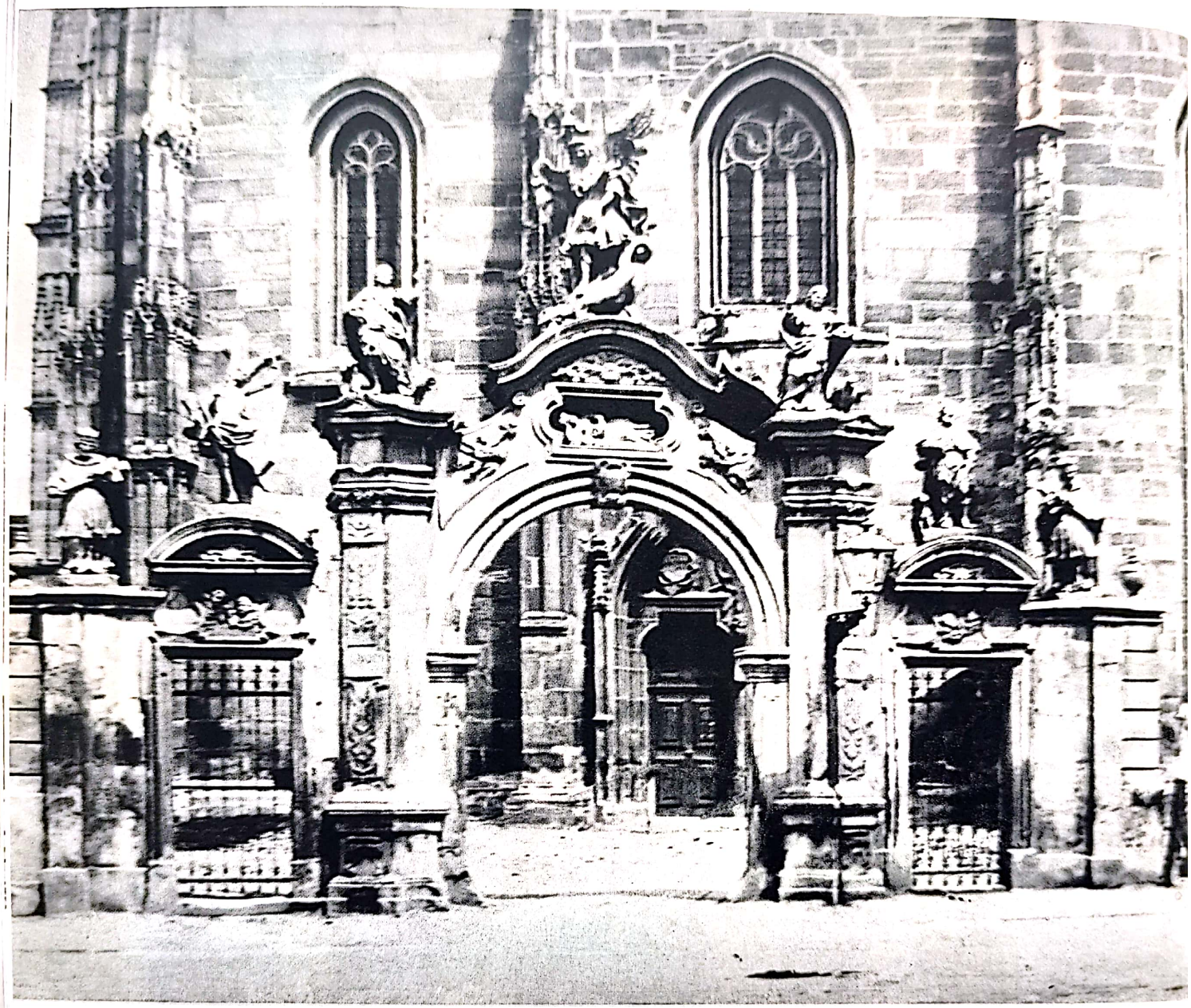
325. Sibiu.
Biserica evanghelică.
Epitaful
lui Samuel Dobosi.
Ferula bisericii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

326. Cluj.
Johann König (?).
Portal de la împrejmuirea bisericii Sfîntul Mihail.

327. Cluj.
Biserica Sfîntul Mihail. Amvonul.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

328. Cluj.
Biserica Sfîntul Mihail.
Johann Nachtigal (?).
Răstignirea. Relief.

329. Cluj.
Biserica Sfîntul Mihail.
A. Schuchbauer.
Altar. Cei trei magi. Sculptură.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

330. Cluj.
A. Schuchbauer.
Statuia Mariei.

331. Făgăraş.
Biserica Sfîntul Nicolae.
Cina şi Spălarea picioarelor.
Picturi.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

332. Făgăraş.
Biserica Sfîntul Nicolae.
Evanghelistul Matei.
Liturghia îngerească.
Picturi.

333. Gurasada.
Biserica ortodoxă.
Anastasis. Pictură.

Scanned with OKEN Scanner

334. Gurasada.
Biserica ortodoxă.
Chinurile iadului. Pictură.

Scanned with OKEN Scanner

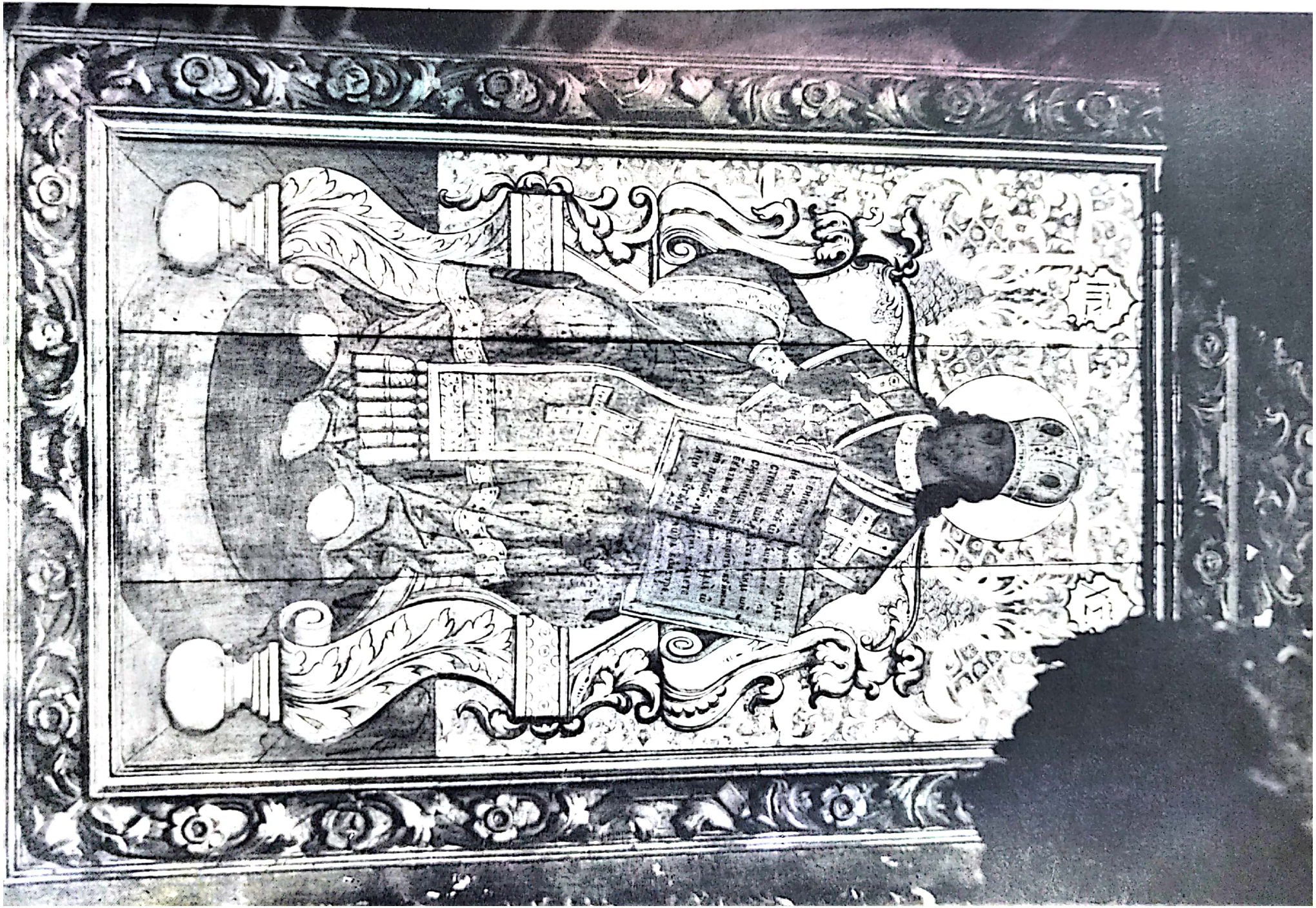
335. Nicula.
Biserica ortodoxă.
Luca din Iclod.
Icoana Mariei.

Scanned with OKEN Scanner

336. Cluj.
Fosta biserică a iezuiților.
Icoana Mariei.

337. Blaj.
Catedrala ortodoxă.
Sf. Tenețchi.
Icoană de la
iconostasul bisericii.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

338. Blaj.
Catedrala ortodoxă.
Şt. Tenetchi.
Iconostasul. Detaliu.

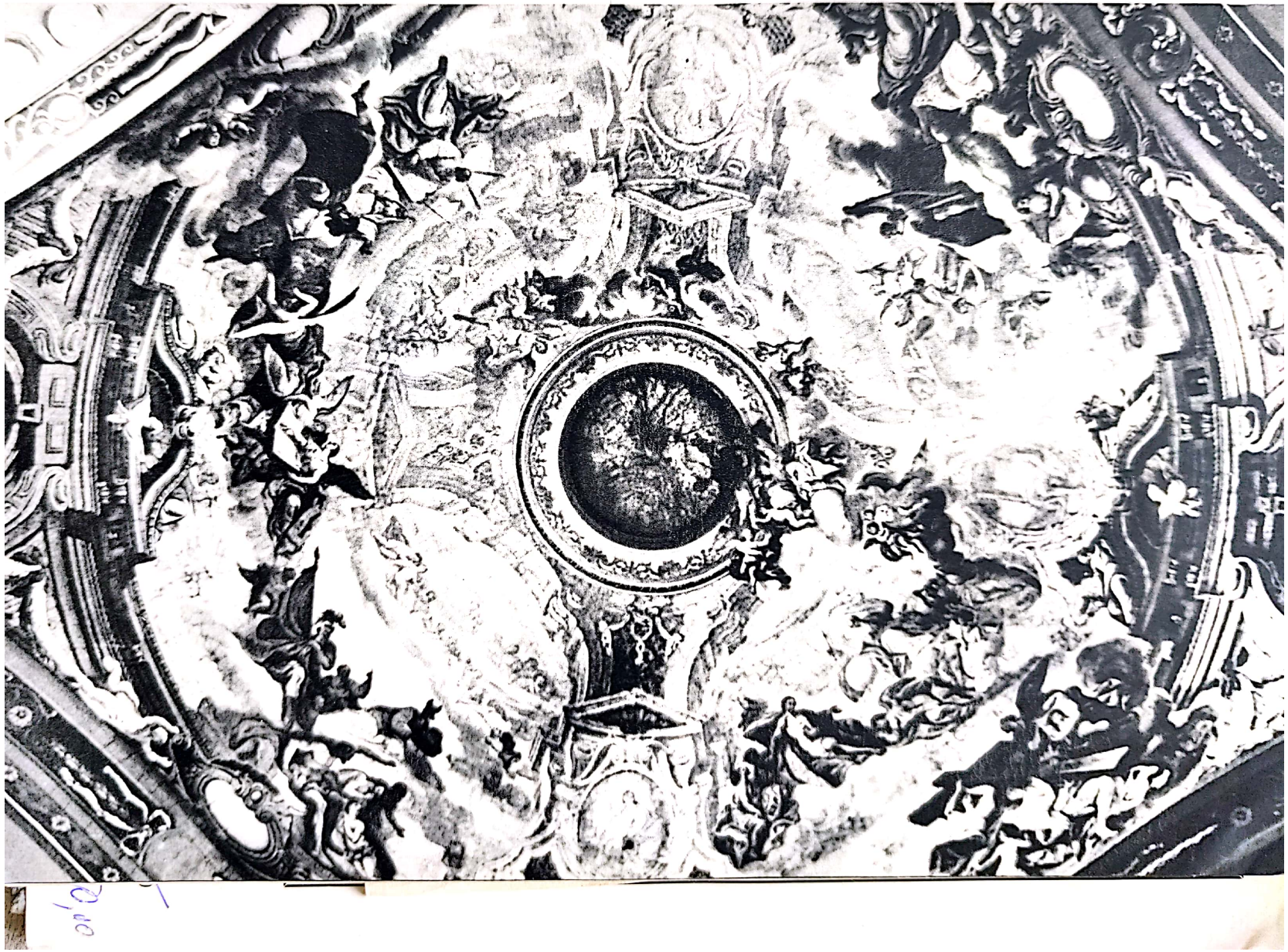
339. Sibiu.
Jeremias Stavronius.
Portretul lui
Matthias Semriger.
Muzeul Brukenthal.

Scanned with OKEN Scanner

340. Cluj.
Biserica Sfîntul Mihail.
Anton Maulpersch.
Închinarea magilor.
Pictură de şevalet.

341. Oradea.
Catedrala romano-catolică.
Johann Nepomuk Schöpf.
Cupola catedralei.
Pictură.

Scanned with OKEN Scanner



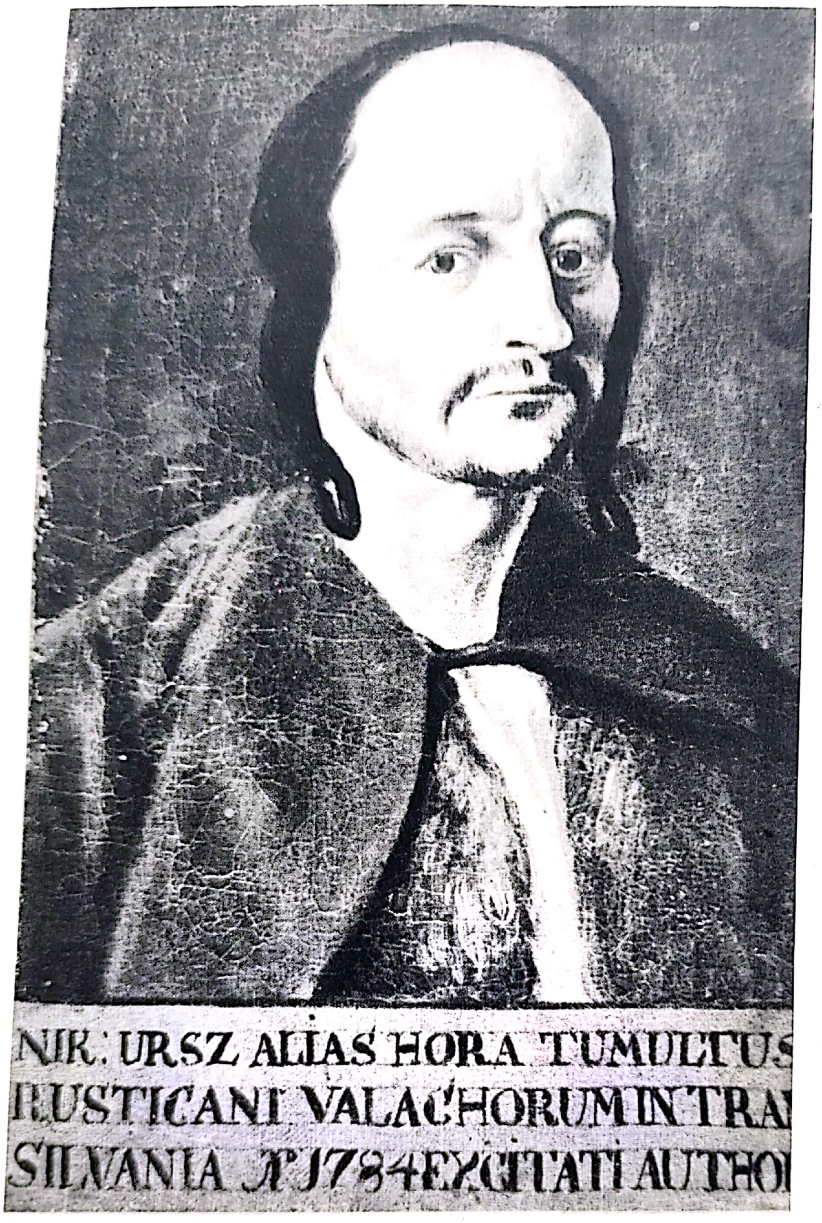
Scanned with OKEN Scanner

342. Sibiu.
Johann Martin Stock.
Portretul lui I. G. Fabritius.
Muzeul Brukenthal.

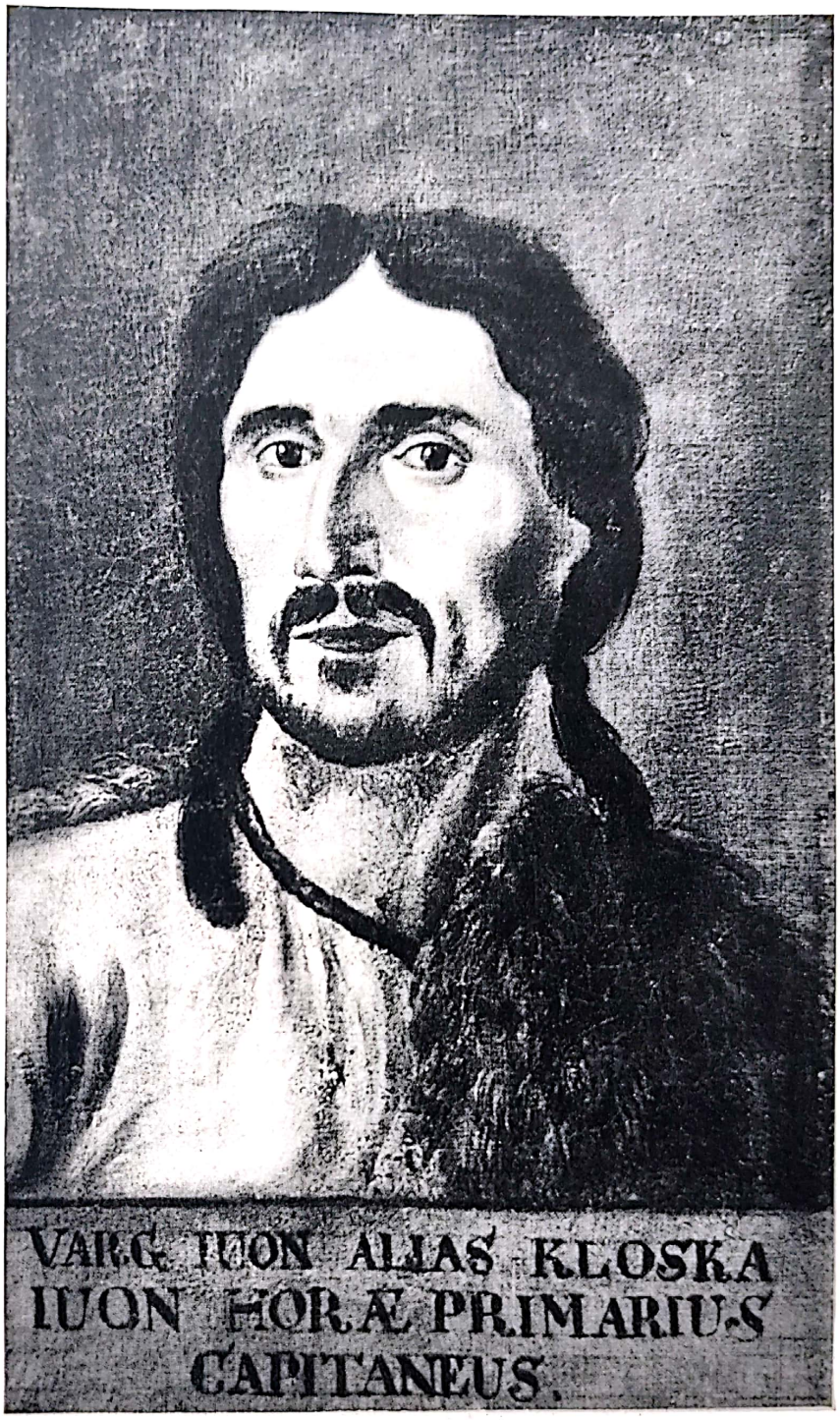
343. Sibiu.
Johann Martin Stock.
Portretul lui Samuel von Brukenthal.
Muzeul Brukenthal.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

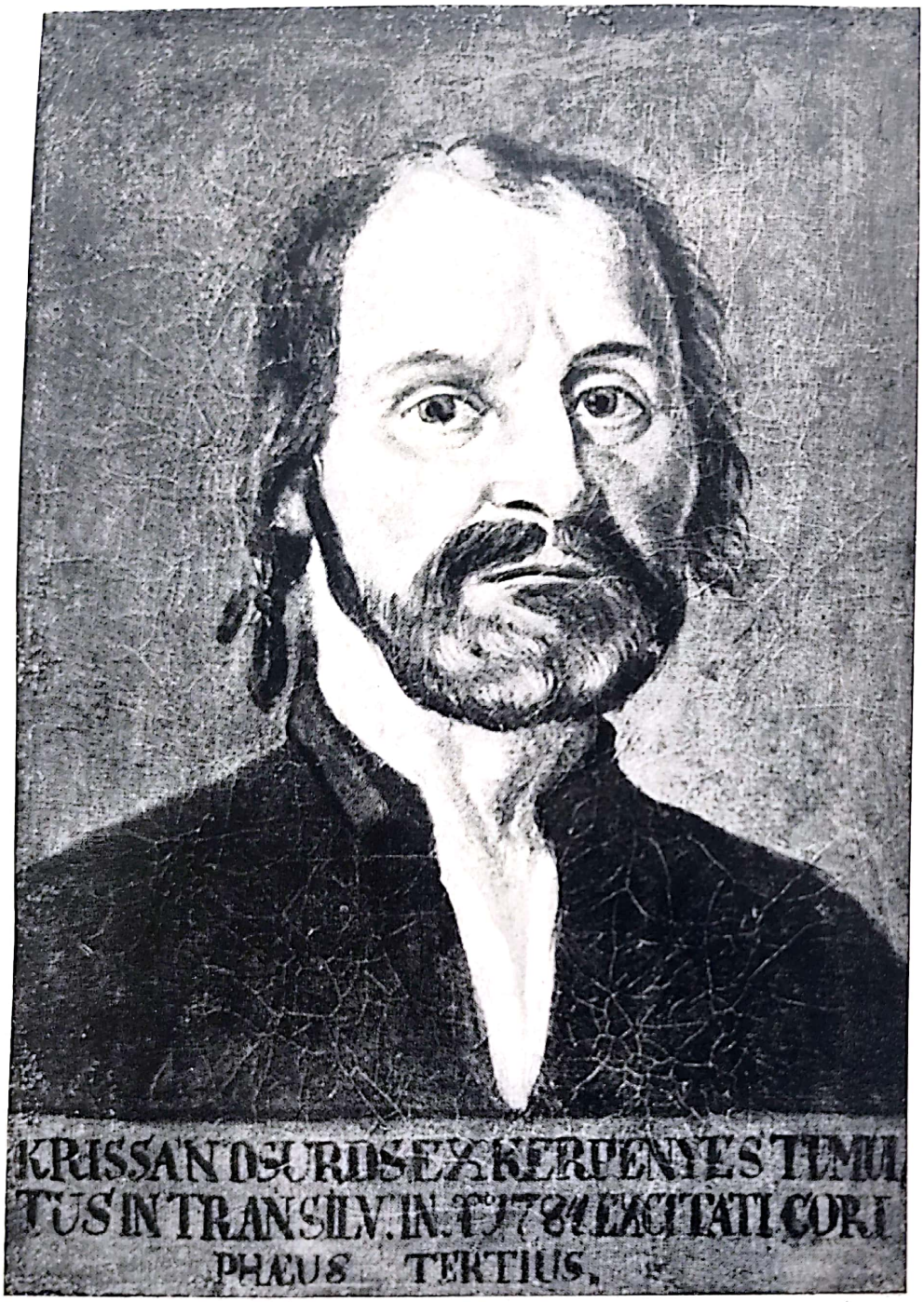


344. Sibiu.
Portretul lui Horia.
Muzeul Brukenthal.



345. Sibiu.
Portretul lui Cloşca.
Muzeul Brukenthal.

Scanned with OKEN Scanner

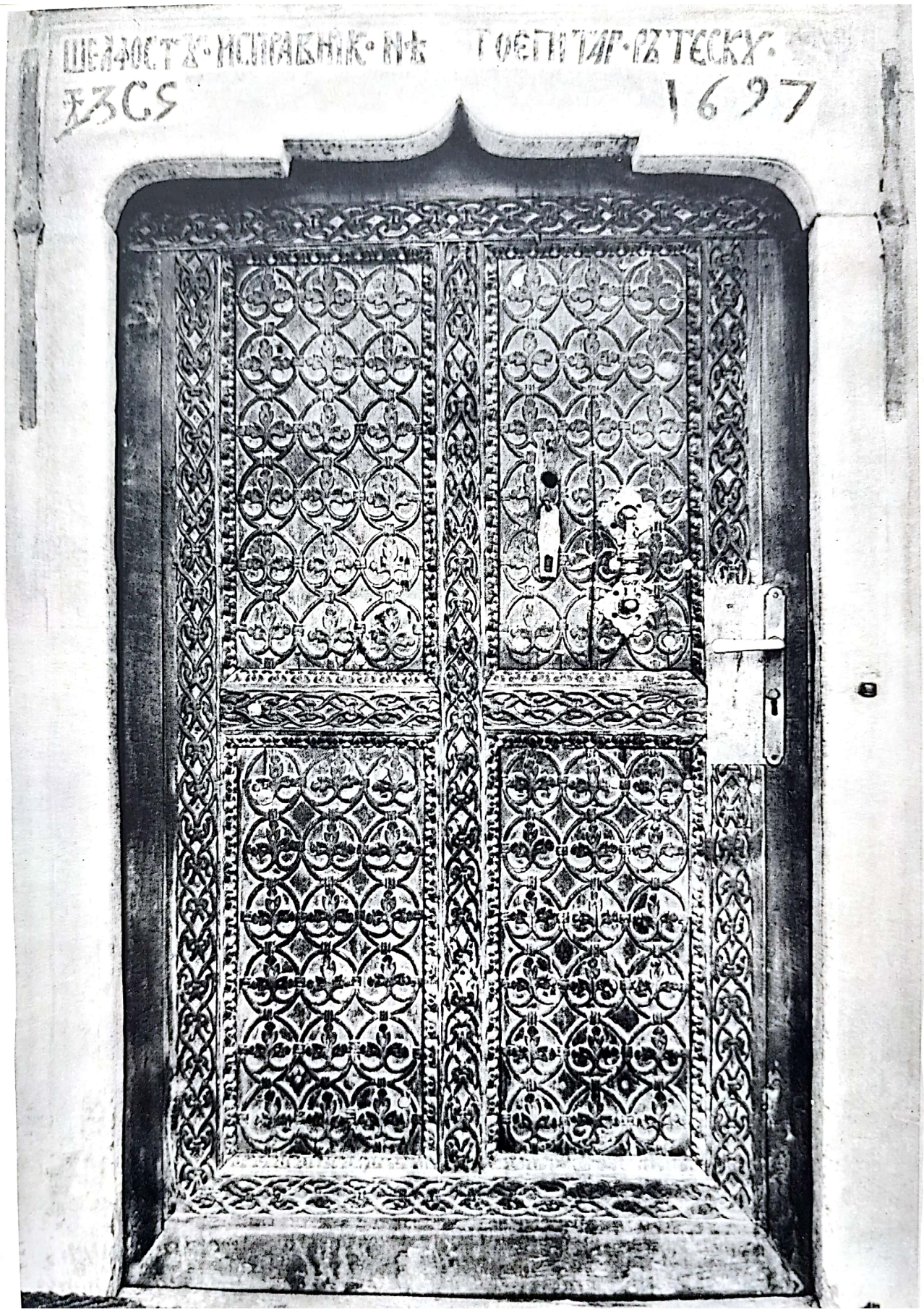


346. Sibiu. Portretul lui Crişan. Muzeul Brukenthal.

347. Făgăraş. Biserica Sfîntul Nicolae. Iconostasul bisericii.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

348. Făgăraş.
Biserica Sfîntul Nicolae.
Portalul.

349. Blaj.
Catedrala ortodoxă.
Iconostasul. Detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

350. Sibiu.
Sebastian Hann.
Cană.
Muzeul Brukenthal.

351. Braşov.
Meşterul P. H.
Cană.

352. Turnişor.
Biserica evanghelică.
Sebastian Hann (?)
Cană.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

353. Sebeș.
Biserica evanghelică.
Michael Pilder.
Potir. 1756.

354. Cisnădie.
Biserica evanghelică.
Johann Christoph Schwartz.
Potir. 1698.

Scanned with OKEN Scanner

(1780). Din numărul mare al icoanelor semnate și datate, ca și din calitatea lor se desprinde varietatea originii zugravilor, în parte clerici, în parte laici, de proveniență orășeni ca și țărani, transilvăneni și munteni. E surprinzătoare circulația meșterilor și obiceiul parohienilor de a se adresa celor mai diferiți zugravi și de a fi aparent mereu dispuși să mai achiziționeze cîte o icoană pentru biserică. Modificarea mai incisivă a concepțiilor artistice în raport cu cele din trecut a provocat acum adeseori repictarea unor monumente mai vechi și înlocuirea unor icoane care vor fi părut prea hieratice, prea severe. Nu cred deci că e exagerat dacă vorbim despre o efervescență deosebit de rodnică în istoria picturii românești din veacul al XVIII-lea.

Această efervescență duce și la contaminări mai directe — nu numai de ordin iconografic — cu pictura apuseană. Pictorul sîrb Ștefan Tenecky, originar din Arad și activ în jumătatea a doua a veacului al XVIII-lea, transpune temele iconografice ortodoxe într-un stil plastic, subliniind volumul figurilor, introducînd gradări de umbre și lumini, și străduindu-se îndeobște să dea o expresie mai realistă figurilor și scenelor. Între operele sale mai însemnate figurează iconostasul catedralei din Blaj (fig. 337, 338) și icoane în bisericile sîrbești din Arad și Timișoara, precum și lucrări executate în Banatul sîrbesc.

Pictura din ambianța maghiară și săsească va reînflori prin transplantarea picturii religioase austriece. Un precursor al barocului transilvănean e Ieremia Stranovius, din Slovacia, imigrat în 1675 și stabilit în Sibiu, unde moare în 1702. Prima operă cunoscută datează din 1680 și se găsește în biserica evanghelică zisă a «mănăstirii» (fusese pe vremuri catolică) din Sighișoara; ea împodobește altarul pentru care Johann Vest livrase sculpturile amintite. Stranovius nu e un meșter de seamă, dar interpretează cu dibăcie narațiunea dramatizată. Figurile suple, compoziția grupurilor, proiectarea scenică a luminii sînt rechizitele caracteristice ale unui limbaj pictural pe care Transilvania încă nu-l cunoscuse. Tot Stranovius, deși cu mai puțin succes, se ocupa și de portrete (portretul lui Mathias Semriger, Muzeul Brukenthal) (fig. 339). Biserica catolică, obligată să mobilizeze clădirile reluate în stăpînire, precum și numeroasele edificii ridicate din nou, avea nevoi aproape nelimitate. Chiar și mulțumindu-se deocamdată numai cu procurarea altarelor principale, ea se vedea constrînsă să aducă de-a gata o serie de lucrări din Viena. Printre operele mai de seamă introduse în Transilvania menționăm tabloul *Închinării magilor* din biserica sf. Mihail din Cluj (fig. 340), operă a celebrului pictor A. Fr. Maulpertsch (cca. 1748—1749), apoi altarul principal al catedralei r. cat. din Timișoara, pictat de Michelangelo Unterberger (1754). Biserica armenească din Gherla primește în dar de la Maria Tereza tabloul *Luării de pe cruce*, prezentat ca operă a lui P.P. Rubens, în realitate o lucrare destul de mediocră a unui epigon. Obiceiul de a adresa comenzi artiștilor din centrele austriece se păstrează multă vreme, și catedrala r. cat. din Oradea achiziționează altare de la Vinzenz Fischer (1778—1779) și Johann Ignaz Cimbal (1781). Mulți pictori vin personal vremelnic în noile provincii ale imperiului. Astfel Johann Nepomuk Schöpf din Praga e autorul unor altare din catedrala r. cat. din Timișoara (1772), iar apoi decorează la Oradea cupola catedralei romano-catolice (fig. 341) și execută tot acolo cîteva portrete în cursul anilor 1774—1776. Ca decorator s-a afirmat Anton Steinwald (m. 1786), originar din Wels, în Austria,

Scanned with OKEN Scanner

stabilit mai tîrziu în Sibiu. Aci a zugrăvit pe peretele altarului din biserica r.cat. o vastă perspectivă arhitectonică (1774), iar apoi aflăm că a împodobit cu picturi murale reşedinţele de vară ale guvernatorului Samuel von Brukenthal din Avrig şi Sibiu.
Între timp începuse să se dezvolte şi o generaţie nouă de pictori transilvăneni. Fiul lui Stranovius, Tobias, născut la Sibiu, studiase la Viena şi în curînd părăseşte Transilvania, găsind de lucru în Dresda şi Londra. Cazul lui nu e izolat. În general tinerii care vor să înveţe meşteşugul picturii îşi fac acum învăţătura la Viena. Stephan Schuller din Braşov (m.1734) e unul din primii din această serie şi a lucrat în Germania, Martin Stok (1693—1752), sibian, probabil, tot fiu de pictor cu acelaşi nume, execută altare pentru o serie de biserici, precum şi portrete, iar fiul său, portretistul Johann Martin Stock (1742—1800) lucrează, după ce studiase, la Viena, la Bratislava, Sibiu, Cluj, Mediaş ş. a.m.d. Între operele sale trebuie relevat mai întîi un portret al lui I.G. Fabritius (fig. 343) (1796) şi tot lui i s-a atribuit ipotetic şi portretul guvernatorului Samuel von Brukenthal (fig. 342). Unora dintre aceşti artişti, activi în serviciul lui Brukenthal, li se datoresc şi portretele celor trei conducători ai răscoalei ţărăneşti din 1784, Horia, Cloşca şi Crişan (fig. 344, 345, 346), păstrate în Muzeul Brukenthal. Atribuirea acestor trei tablouri în ulei lui J.M. Stock sau lui Anton Steinwald nu e convingătoare, deşi dintr-o scrisoare aflăm că ultimului i se comandase un portret al lui Crişan. În schimb, în muzeul din Aiud se găsesc două portrete executate în pastel, unul înfăţişîndu-l pe *Horia*, celălalt pe *Cloşca*, ambele opere semnate de Sigismund Koré (1760—1793). După cum se vede, în perioada aceasta încep să devină subiecte importante pentru pictori şi actualităţile politice.
Ştirile despre pictorii transilvăneni, incomparabil mai numeroase decît cele excerptate mai sus, sînt destul de impresionante, dar nu tot aşa e calitatea operelor. De altfel şi aspiraţiile publicului, posibilităţile de apreciere, nu trec, mai ales în domeniul portretului, dincolo de sesizarea asemănării fizice.
Pentru dezvoltarea picturii e important că Samuel von Brukenthal a achiziţionat, în 1790, prima mare colecţie de tablouri din Transilvania, constituind fondul din care s-a dezvoltat viitorul Muzeu ce-i poartă numele.

Mobilier

Mobilierul din bisericile româneşti (iconostasul, tetrapoadele şi stranele) prezintă de obicei forme simple, utilitare.
Uneori apar, pe spetezele stranelor, ornamente geometrice, executate în tehnica crestăturii. Iconostase bogat sculptate, ca de pildă acela al ctitoriei din Făgăraş a lui Brîncoveanu (fig. 347), sînt rare, şi prin analogii e uşor de stabilit proveniența acestora din Ţara Românească. Articularea prin cornişe şi colonete se datoreşte unor influenţe ale Renaşterii absorbite încă în perioada precedentă; prezenţa barocului se reflectă în fusurile răsucite ale colonetelor şi uneori şi în forma medalioanelor din registrul superior. Unele motive suferiseră între timp

Scanned with OKEN Scanner

o interpretare nouă; așa, de pildă, în locul scoicii din lunetele arcadelor, apar acum înmănunchieri de frunze asemănătoare ferigii. În schimb, arcurile polilobe și decorul vegetal, compus din tulpine cu frunzulițe mărunte, derivă din arta Orientului apropiat.
În bisericile catolice, piesa principală a mobilierului o constituie cadrul altarului, în faza barocă întotdeauna compus dintr-un motiv arhitectonic combinat din coloane, arhitrave, arcuri și volute. Caracteristică e multiplicitatea acestor elemente, așezate și aici în planuri verticale complexe și în axe variate. În ceea ce privește mobilierul pentru folosință profană, destinat locuințelor, acesta începe să fie adus mai adeseori din Viena, iar piesele mai modeste se vădesc a fi imitații, executate de meșteri locali după modelele importate. Picioarele și planurile iau forme curbe; motive vegetale învolburate, volute și cartușe, constituie repertoriul din care se combină paturile, mesele, scaunele, fotoliile, lavițele, bufetele și dulapurile.

Argintăria

Singurul domeniu în care artizanatul orașelor transilvănene își păstrează prestigiul tradițional și în care se poate constata și o evoluție relativ continuă, fără cezuri sau dislocări radicale, e acela al argintarilor. Cu toate acestea și puternicele bresle ale argintarilor din Brașov și Sibiu au avut des de suferit de pe urma crizei provocate de instaurarea stăpînirii austriece. Brașovul, pedepsit pentru răzvrătirea împotriva imperialilor, a fost atît de grav lovit economicește, încît breasla argintarilor s-a salvat prevalent prin comenzile masive pe care le-a primit de la Constantin Brîncoveanu. Unii argintari au părăsit Brașovul și s-au mutat definitiv la București, alții, ca Gheorghe May II (devenit calfă în 1673, m. 1712) a lucrat numai temporar la curtea din București, executînd majoritatea comenzilor în Brașov, în colaborare cu alți meșteri ai breslei brașovene. Dar lucrările executate la comanda lui Brîncoveanu și a unor boieri, ca Ienăchiță Văcărescu, țin, prin tematică și adaptare stilistică, de capitolul artei din Țara Românească. Aceeași observație e valabilă și pentru lucrările lui Sebastian Hann din Sibiu, executate pentru clientela din București. În schimb, produsele argintarilor destinate clientelei locale se înscriu în repertoriul tematic tradițional, adaptîndu-se însă tot mai mult principiilor morfologice ale barocului.
Motivele tematice preferate pe la sfîrșitul secolului al XVII-lea și în primele decenii ale secolului următor, ca și formulările stilistice pot fi studiate la îndemîna cănilor cu capac. Cănile iau proporții ceva mai scunde, profilul convex și puternic al bazei e acoperit de elemente florale, corpul cilindric e înfășurat de o friză, mînerul, combinat din făpturi fantastice (motive vegetale, herme sau figuri feminine, măști), prezintă arcuiri capricioase, iar capacul cu bombări treptate e la rîndu-i împodobit cu flori și frunziș și poartă în vîrf un buton în formă de pin, de animal (frecvent un cerb), sau o figurină. Relieful decorului e întotdeauna accentuat, iar motivele, fie ele figurative, fie vegetale, sînt reprezentate în mișcări și încolăciri vioaie. Cînd e vorba de scene narative, nu lipsesc nici proiecțiuni perspectivice complexe. Ca exemple se pot aminti o cană cu amoraș jucîndu-se cu o ghirlandă de flori (fig. 351), (semnată de P.H., fie Peter

Scanned with OKEN Scanner

Hiemesch II, activ între 1690 — 1721, fie Peter Hirscher, activ între 1698—1705), o cană cu putti muzicanți (semnată Merten Thadeus, activ între 1683—1709 ș. a.m.d.). Lui Sebastian Hann îi aparțin o serie de căni, dintre care unele sînt decorate cu motive florale suculente (o cană din Turnișor, (jud. Sibiu) ce i se atribuie ipotetic, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, (fig. 352) cele mai multe însă cu scene figurative, fie biblice, fie împrumutate din mitologia și istoria antică (de pildă o cană din Sibiu, Muzeul Brukenthal (fig. 350), cu scenă triumfală antică, cu *Judecata lui Solomon* și cu *Regina din Saba*, 1682, sau o cană din Budapesta, Muzeul Național, cu scene din istoria romană, 1697 etc.). Lui Sebastian Hann i se datoresc și o serie de argintării pentru decorarea meselor festive, precum și potire, sfeșnice etc.
Seria cea mai completă ne-o oferă și în faza aceasta potirele. Evoluția morfologică de la potirul cu picior polilob, acum tot mai bombat, pînă la transformarea treptată a lobilor într-un picior aproape semisferic, se poate urmări pas cu pas. În timp ce la un potir din Sf. Gheorghe, datat din 1689, se mai întîlnesc la bază și unele reminiscențe gotice, motivele florale de factură barocă predomină încă din 1676 (potir al lui Sebastian Hann, Sibiu, Muzeul Brukenthal) și tot acestora li se adaugă uneori scene biblice (potir cu Rugăciunea pe Muntele Măslinilor, Cisnădie, semnat de meșterul sibian Johann Christoph Schwartz, 1698 (fig. 354). Treptat se împletesc tot mai frecvent cartușe și volute (potir din Feldioara, semnat de meșterul brașovean Stefan Weltzer III, 1750), pentru ca nu mult după aceea să-și facă apariția și ornamentele rococo (potir cu reprezentarea evangheliștilor, Sebeș, semnat de meșterul sibian Michael Pilder, 1756) (fig. 353). În ultimul deceniu al veacului al XVIII-lea își fac apoi prima apariție formele clasicismului. În faza aceasta produsele vieneze încep să inunde tot mai mult piața transilvăneană, încît concurența va deveni în curînd zdrobitoare și pentru această ramură a artizanatului transilvănean.

Aruncînd o privire retrospectivă asupra evoluției artistice din secolul al XVIII-lea, se constată că în ambianța claselor nobiliare și burgheze, maghiare și săsești, stăpînirea austriacă și pătrunderea artei central-europene au provocat într-un mod rapid ruperea tradițiilor, înlocuind, în unele domenii — îndeosebi în arhitectură, sculptură și pictură — aproape cu desăvîrșire conducerea locală prin meșteri imigrați. Nobilimea ca și patriciatul orășenesc deschiseseră larg porțile noilor stăpîni politici, în speranța că vor găsi în ei un sprijin temeinic pentru a-și putea păstra privilegiile anacronice și tot mai amenințate de către masele nemulțumite. Alături de ambiția Habsburgilor de a lega Transilvania cît mai indisolubil de provinciile lor ereditare, și această atitudine conservatoare a cercurilor transilvănene a constituit o piedică în posibilitatea de a se adapta noilor împrejurări și de a evolua prin resurse proprii. E semnificativ că pe plan politic cei care au știut să-și însușească învățăturile iluministe pătrunse din Franța prin Austria și Italia, au fost mai ales românii. Roadele acestui contact s-au oglindit curînd în crearea unei noi ideologii politice și culturale. În ceea ce privește domeniul artistic, această luare de contact a avut loc în cursul veacului al XVIII-lea numai pe o scară relativ modestă, adică numai în măsura în care noile concepții și forme puteau fi realmente asimilate și însușite. Dar acest contact a constituit un stimulent pe calea unor năzuințe ce vor determina, în veacul următor, apariția unei etape noi și hotărîtoare.

Scanned with OKEN Scanner

Glosar

ABAC. Tabletă pătrată sau poligonală care încoronează *capitelul*, cu rolul static portant de a prelua greutatea *arhitravei* sau împingerile *arcului*.

ABSIDĂ. Desemnînd la origine o construcție de plan semicircular acoperită cu o jumătate de *calotă*, termenul s-a extins asupra extremității estice a edificiilor religioase rezervate clerului și oficierii cultului, chiar dacă forma ei este alta: poligonală, dreptunghiulară etc.
Prin extensie, se numesc *abside laterale* brațele de nord și de sud ale *planului triconc*.

ABSIDIOLĂ. *Absidă* mică; absidă secundară, flancînd-o pe cea a altarului.

ACANT,Ă. Motiv ornamental inspirat de frunzișul unei plante originare din jurul Mediteranei, cu foi mari, cu marginile sinuoase și care se răsucesc capricios. Acesta reprezintă tipul clasic de frunziș utilizat în sculptura decorativă, mai cu seamă la *capiteluri* și constituie semnul distinctiv al ordinelor corintic și compozit.

ACATIST. v. *Imnul Acatist*.

ACOPERAMÎNT DE MORMÎNT. Învelitoare brodată care acoperă lespezile funerare, uneori cu reprezentarea defunctului în chip de portret efigie, răspîndit numai în Moldova.

ACROTERĂ. Piedestalul unui grup statuar sau unui vas ornamental așezat în vîrful sau la extremitățile *frontonului* unui templu; prin extensie, grupul sau ornamentul însuși.

AEDICULA. v. *Edicula*.

AER. Văl liturgic brodat care se păstrează la *proscomidie* ca al treilea acoperămînt al vaselor sfinte și care era purtat în procesiune la scoaterea darurilor. De mai mici dimensiuni decît *epitaful*, ilustrînd inițial un moment din sacrificiu (Isus mort întins pe masa altarului, sub ciboriu), se va confunda cu vremea cu epitaful, atît ca dimensiuni cît și ca iconografie.

AJUR. Tehnică decorativă realizată prin străpungerea, traforarea, plăcii de ornamentat, lăsînd lumina să străbată prin ea.

ALESĂTURI. Tehnică specială pentru realizarea ornamentelor în țesătură.

ALTORELIEF. Relief înalt în care, spre deosebire de *basorelief*, figurile se desprind puternic de planul fondului.

AMULET, Ă. Piatra sau figurina magică, menită, după o superstiție străveche, să apere pe purtător împotriva spiritelor rele.

AMVON. Mică tribună suspendată, adosată peretelui sau unui stîlp al bisericii, construită *în consolă* sau pe un pilon de susținere, la care conduce o scară și de la înălțimea căreia clerul ține predicele.

ANALOGHION. Pupitru portativ și pliant pentru așezarea Evangheliei în timpul slujbei.

ANCADRAMENT. Cadrul de piatră, profilat sau decorat cu reliefuri, al unei deschideri de fereastră, ușă, portal.

ANFILADĂ. Dispoziție pe un singur rînd a unei suite de încăperi ce comunică între ele.

ANTABLAMENT. Partea superioară, orizontală, a unui ordin arhitectural, așezat deasupra *coloanelor* și compus din trei părți distincte suprapuse: *arhitrava*, *friza* și *cornișa*.

Scanned with OKEN Scanner

ANTIMIS. Văl liturgic de in sau mătase, pictat sau imprimat cu atributele *prestolului* pe care-l simbolizează: crucea şi instrumentele pasiunii în centru, evangheliştii la colţuri. Din înlocuitor al altarului în slujbele oficiate în afara bisericii, cum fusese iniţial, se transformă mai tîrziu în acoperămînt de altar pe care se aşază vasele sfinte, iconografia îmbogăţindu-i-se prin contaminare cu *aerul* şi *epitaful*.

APARAT MIXT. Sistem de zidărie romano-bizantin adoptat de timpuriu pe solul nostru şi în care alternează o *asiză* din *pietre de talie* cu trei pînă la cinci asize de cărămizi.

ARC. Structură curbă compusă din *bolţari* sau cărămizi dispuse radial, destinată să acopere o deschidere în zid sau să lege două sprijine izolate, cărora le transmite împingeri oblice.

— DUBLOU. Arc de întărire, construit transversal sub o *boltă în leagăn*.

— FRÎNT. Arc format prin intersectarea a două segmente de arc cu aceeaşi rază, dar trasate din două centre diferite. Avantajul constructiv pe care-l prezintă este de a produce o împingere mai mică decît a *arcului semicircular*. Confundat în mod eronat cu *arcul-ogivă*.

— ÎN ACOLADĂ. Arc decorativ, ale cărui *intrados* şi *extrados* iau forma unor segmente de cerc de sens contrariu, reunite în ax cu un vîrf, asemenea semnului tipografic cu acelaşi nume.

— ÎN PLIN CÎNTRU. v. arc semicircular.

— OGIVĂ. *Nervură* principală ridicată diagonal deasupra unei *travei*, astfel încît un sistem de două asemenea arcuri, încrucişîndu-se la *chee* şi căzînd deasupra celor patru puncte de sprijin ale traveei suportă şi transmite împingerile bolţii care-şi primeşte numele de la ele (v. *Bolta pe arcuri-ogive*). Arcul ogivă se confundă în mod eronat cu *arcul frînt*, căci secţiunea primului este fie *în plin cintru*, fie în mîner de coş.

— POLILOB, — AT. Arc decorativ festonat, compus dintr-un număr variat de arcuri mai mici (lobi).

— SEMICIRCULAR. Forma de bază a arcului funcţional, a cărui deschidere desenează o jumătate de cerc.

— TREFLAT. Arc decorativ în trei lobi.

ARCADĂ. 1. Deschidere constituită dintr-un *arc* împreună cu elementele lui verticale de sprijin: *montanţi*, *coloane*, *stîlpi*.

2. Suită de astfel de elemente.

ARCADĂ OARBĂ. *Arcadă* a cărei deschidere e astupată de paramentul zidului pe care este aplicată în scop decorativ.

ARCATURI. Suită de *arcade oarbe* servind la decorarea unui zid. E motivul decorativ derivat din *arc*, element constructiv prin excelenţă.

ARCOSOLIU. Firidă, retragere arcată în grosimea zidului, destinată să primească o lespede funerară sau un sarcofag.

ARHITRAVĂ. Element rigid, orizontal, de lemn sau piatră, rezemat pe două sprijine verticale, (ziduri, *coloane*, *stîlpi*); în ordinele clasice, diviziunea inferioară a *antablamentului*, care poartă direct pe *capitel*.

ARHIVOLTĂ. Ansamblul *profilelor* care subliniază traseul *arcului* pe feţele lui verticale, urmînd conturul exterior al acestuia.

ARHONDARIC. Apartamentul rezervat găzduirii oaspeţilor laici într-o mănăstire ortodoxă.

ASIZĂ. În construcţia zidurilor, oricare din rîndurile dispuse pe orizontală din materialele care-l constituie: *piatră făţuită*, bolovani, cărămidă, avînd aproximativ aceeaşi înălţime.

ATIC, -Ă Element arhitectonic aşezat peste *cornişa antablamentului*, de obicei în retragere faţă de aceasta; în cazul în care încoronează un edificiu, atica poate lua forma unui parapet cu rostul de a masca acoperişul.

ATRIUM. 1. În arhitectura clasică, civilă şi religioasă, curte anterioară sau interioară înconjurată de *porticuri*.

2. În arhitectura paleocreştină, curte cu porticuri care precede *nartexul bazilicii*.

3. În arhitectura gotică, vestibul deschis în faţa portalului catedralelor.

Scanned with OKEN Scanner

AVANCORP. Parte dintr-un edificiu proiectat în afara aliniamentului fațadei, care-i servește drept fundal.

AX. Linie mediană, reală sau imaginară, care divizează un edificiu în două părți egale și simetrice.

BAGHETĂ. *Mulură* subțire de profil semicircular care intră ca element constitutiv în decorarea *cornișelor*, *arhivoltelor* și mai ales *ancadramentelor* caracteristice goticului tîrziu (*portalul* cu baghete). Se deosebește de *tor* doar prin diametru, mai mare la acesta din urmă.

BALUSTRADĂ. Parapet, deseori în *ajur*, care mărginește galeriile, balcoanele, scările, tribunele, sau încoronează terasele.

BALUSTRU. Unul din elementele *balustradei* în formă de *coloneță* sau de mic *stîlp*, adeseori puternic galbat, cu *baza* și *capitelul* profilate.

BALDACHIN. Mic acoperiș cu rost decorativ amplasat deasupra unei nișe cu statui, unui *amvon*, unei *cristelnițe*.

BAPTISTER. Construcție independentă așezată în vecinătatea unei *bazilici*, pe plan circular sau poligonal, adăpostind în centru bazinul care servea botezării prin imersiune.

BARBACANĂ. Lucrare de fortificație avansată, exterioară *incintei* propriu-zise a unei cetăți, unui oraș sau castel, cu scopul de a apăra un anumit punct (poartă, pod).

BASORELIEF. Formă de relief mărunt, în care volumele se desprind într-un modeleu fin de pe fond, producînd jocuri delicate de lumini și umbre.

BASTION. Turn de plan poligonal, în formă de pană sau de pică, flancînd la colțuri zidurile de *incintă* ale unei cetăți, de aceeași înălțime cu ele, permițînd dispunerea artileriei pe unul sau două nivele. Fiind ieșit în *rezalit*, permite vizibilitatea și tirul pe două din laturile cetății.

BAȘCĂ. O cămară boltită; uneori ascunzătoare mascată între nivelele unui turn, invizibilă de la exterior.

BAZĂ. La sprijinul izolat, elementul din partea lui inferioară, proeminent, pentru a-i mări suprafața de reazem și în general decorat cu profile.

BAZILICĂ. Tip de edificiu religios compus dintr-o *navă* principală mai înaltă și alte (2 pînă la 6) nave laterale, mai joase și acoperite separat. Caracteristic structurii bazilicale este faptul că nava centrală primește lumina printr-un registru de ferestre practicate în pereții de deasupra acoperișului navelor laterale.

BEDERNIȚĂ. Veșmînt arhieresc sau al arhimandritului, acordat ca distincție specială de patriarhi sau episcopi, de forma unui romb, brodat cu scena *Anastasis* și care se poartă atîrnat la nivelul genunchiului drept.

BISERICĂ-HALĂ. Biserică cu trei *nave* de înălțime egală, cuprinse sub un același acoperiș, în care nava centrală nu primește lumina direct, ca la *bazilică*, ci de la ferestrele navelor laterale.

BISERICĂ-SALĂ. Cel mai simplu tip de plan de edificiu religios, compus dintr-o *navă* unică, dreptunghiulară și orientată, terminată la est cu *absida* altarului.

BOLD DE COAMA ACOPERIȘULUI. La acoperișurile în patru ape, piesă de ceramică, lemn sau tablă, ce se așază la capetele coamei.

BOLNIȚĂ. Infirmerie sau așezămînt pentru bătrîni și orfani pe lîngă o mănăstire ortodoxă, cuprinzînd și un *paraclis* propriu; prin extensie, paraclisele acestor instituții.

BOLTĂ. Structura curbă compusă din *bolțari* sau cărămizi dispuse radial, pentru acoperirea unui spațiu mărginit de pereți plini sau de sprijine izolate.

— CU LUNETE. Boltă provenită din intersectarea unui *leagăn* cu alte leagăne de secțiune mai mică, practicate în locurile în care sînt necesare deschideri înalte.

— DE PENETRAȚIE. Orice tip de boltă provenit din intersectarea a două bolți, care pot diferi ca înălțime și rază; așa sînt: *bolta în cruce*, *bolta pe arcuri-ogive*, *bolta cu lunete*.

— ÎN CRUCE. *Boltă de penetrație* rezultată prin intersectarea a două *bolți semicilindrice* ale căror *chei* se află în același plan. *Asizele* lor fiind construite per-

Scanned with OKEN Scanner

pendicular pe pereţii încăperii de boltit (dreptunghiulare sau pătrate) se delimitează pe aceşti pereţi *timpane* semicirculare. Muchiile unei astfel de bolţi sînt eliptice şi ieşinde.

— ÎN LEAGĂN. Forma cea mai simplă pe care o poate lua bolta; rezultă din prelungirea unui arc de-a lungul a două ziduri paralele, drepte sau curbe (în care caz rezultă un *leagăn inelar*); secţiunea leagănului poate fi semicirculară (vezi *bolta semicilindrică*), în segment de cerc, în mîner de coş sau în *arc frînt*.

— ÎN SFERT DE CILINDRU. Boltă cu traseul unei jumătăţi de *leagăn*.

— MĂNĂSTIREASCĂ. Boltă rezultată din intersectarea a două *bolţi semicilindrice* de aceeaşi înălţime, atunci cînd *asizele* lor sînt paralele cu pereţii patrulaterului (dreptunghi sau pătrat) de acoperit; în acest caz muchiile rezultate din întretăiere sînt eliptice şi intrînde, bolta căpătînd înfăţişarea unei calote formate din patru *pînze*.

— PE ARCURI OGIVE. Boltă derivată din *bolta în cruce* în care muchiile sînt susţinute pe două *arcuri-ogive* de piatră, constituind o armătură pe care se reazemă *pînzele*, construite din materiale uşoare.

— PE OGIVE. v. *Boltă pe arcuri ogive*.

— SEMICILINDRICĂ. Boltă în *leagăn* cu secţiunea în jumătate de cerc.

— STELATĂ. Boltă caracteristică etapei goticului tîrziu, în care *nervurile* desenează în plan figuri de stele.

— UMBRELARĂ. *Boltă de penetraţie* pe plan poligonal în care elementele componente sînt segmente de bolţi cilindrice sau în *arc frînt*, ce desenează pe pereţii marginali *timpane* respectiv semicirculare sau frînte.

BOLŢAR. Bloc de piatră constituind elementul component al *arcului* sau bolţii, a cărui formă rezultă din locul pe care îl ocupă în zidăria curbă. Astfel, faţa lui inferioară, constituind *intradosul* e o porţiune de cilindru, feţele laterale sînt plane oblice radiale, iar faţa superioară (*extradosul*), ia formele diferite cerute de integrarea lui în zidăria suprapusă.

BRETÈCHE. Construcţie mică de apărare aşezată *în consolă* pe faţadă, din lemn sau zidărie, prevăzută în pardoseală cu guri pentru proiectile, aşezată la turnuri sau deasupra porţilor.

BRÎU. Ornament în relief de profil variat, din piatră, cărămidă sau stucatură, uneori pictat, care încinge la exterior un edificiu, împărţindu-i faţadele în două *registre*.

BROCART. Ţesătură de mătase cu fir de aur sau argint formînd motive ce dau un efect de relief.

BURDUF. Corp la un nivel superior al unui edificiu construit *în consolă* sau sprijinit pe un *stîlp* median.

CABOŞON. Piatră preţioasă sau semipreţioasă polisată fără a fi tăiată în faţete şi montată cu ajutorul unor lamele metalice, ca podoabă, pe bijuterii, icoane, ferecături de evangheliare etc.

CAHLĂ. Placă de sobă, din pămînt ars, nesmălţuit sau smălţuit, deseori cu reprezentări heraldice, zoomorfe sau antropomorfe în relief.

CALOTĂ. Boltă în formă de jumătate de sferă ridicată pe plan circular sau pe un pătrat, prin intermediul *pandantivilor* sau ai *trompelor de colţ*.

CANCEU. Formă ardelenească de cană, înaltă şi subţire.

CAPITEL. Element arhitectonic, în general lăţit la partea lui superioară, interpus între *arc* sau *antablament* şi fusul *coloanei* sau corpul stîlpului, cărora le transmite greutatea structurilor suprapuse. Decoraţia lui caracterizează stilul arhitecturii respective.

CĂPRIORI. Piese de lemn din *şarpanta* acoperişului prinse pe *cosoroabă* şi pe care se sprijină învelitoarea, prin intermediul laţilor.

CAREU. *Traveea* de încrucişare a *navei* principale cu *transeptul*.

CARTUŞ. Motiv de ornamentaţie cuprinzînd un chenar, al cărui decor variază după epocă, şi un cîmp central rezervat unei inscripţii sau embleme.

Scanned with OKEN Scanner

CASTRU. 1. Tip de aşezare fortificată romană, ridicată din pămînt, cărămidă sau piatră, după cum avea un caracter mai mult sau mai puţin permanent, de formă dreptunghiulară şi al cărui spaţiu interior era împărţit după o reţea stradală simetrică.
2. În evul-mediu, cetate depinzînd direct de autoritatea regală.

CASULA. Odajdie a clerului catolic în formă de pelerină, fără mîneci şi cu o singură deschizătură pentru cap. Corespunde *felonului* ortodox.

CATAPETEASMĂ. 1. Văl liturgic brodat închizînd uşile împărăteşti ale *iconostasului*.
2. greşit folosit pentru *iconostas*.

CATEDRALĂ. Biserică-sediu al unei episcopii, catedra fiind denumirea scaunului episcopal.

CĂŢUIE. 1. Mică ceaşcă de lut cu o toartă sau două lucrată cu mîna, folosind în cultura dacilor fie ca opaiţ, fie ca afumătoare rituală.
2. În cultul creştin, piesă de argintărie servind ca tămîieriţă compusă dintr-un vas focar lucrat *ajur*, pe picior, un taler şi un mîner.

CAVETĂ. *Mulură* de profil concav, în sfert de cerc.

CERDAC. Termenul întrebuinţat în Moldova pentru *foişor*.

CHAMPLEVÉ. 1. Tehnică a decorării în *email* a metalelor, în care cîmpul plăcii metalice este săpat sub forma unor alveole în care se introduce emailul diferit colorat ce se va vitrifica apoi în foc.
2. Tehnică a sculpturii în relief plat care constă din adîncirea fondului în jurul motivului decorativ rezervat în planul plăcii de ornamentat.

CHEIE DE ARC. *Bolţarul* din vîrful *arcului*, care îl închide, menţinînd pe toţi ceilalţi bolţari, dispuşi radial.

CHEIE DE BOLTĂ. 1. *Bolţarul* superior, care închide o *boltă în leagăn*.
2. La *bolta pe arcuri-ogive*, bolţarul de la întretăierea *nervurilor*, de obicei decorat.

CHIRPICI. Cărămidă de format mare, din pămînt argilos amestecat cu paie, nearsă dar uscată la soare.
2. Lipitură de aceeaşi compoziţie.

CHITON. Tunică lungă, strîmtă, cu mînecile lungi, purtat sub *himation*.

CHIUP. Vas foarte mare pentru păstrarea proviziilor sau lichidelor.

CHIVOT. 1. Cutie pentru păstrarea cuminecăturii, din lemn sau argint cizelat.
2. Piesă de cult de argintărie de forma unei biserici ortodoxe în miniatură, purtată de diaconi în timpul procesiunilor slujbei.

CIAMUR. Tencuială de pămînt şi pleavă amestecate cu apă.

CISELAT. Tehnică a decorării metalelor preţioase, de mare fineţe, prin modelare şi gravarea la rece a plăcii pe faţă.

CIUBUC. *Mulură* de *profil* semicircular.

CIUTURĂ. La morile de munte, roată cu fus vertical, legată de o turbină în plan orizontal.

COLATERAL. *Navă* laterală, la planul *bazilical*.

CLOISONNÉ. 1. Tehnică a decorării în *email* a metalelor în care pe placa de fond se sudează lamele fine din acelaşi metal alcătuind desenul motivului; căsuţele, obţinute se umplu cu emailul în pulbere care se va vitrifica în foc.
2. Tehnica de decorare cu *caboşoane* încastrate între lamele de metal.

COLOANĂ. Sprijin izolat vertical, cilindric, compus din *bază*, fus şi *capitel*, care are rolul static de a suporta *arhitrava* sau *arcul*.
— ANGAJATĂ. Coloană care iese numai pe jumătate, sau mai ades pe trei sferturi în afara zidului pe care îl decorează; are funcţie portantă în cazurile în care suportă căderea unui *arc*, a unei *nervuri* etc.

COLONETĂ. *Coloană* de mici dimensiuni, de diametru redus.
— ANGAJATĂ. Coloană subţire făcînd corp comun cu un *pilastru* din care nu iese decît pe trei sferturi, şi care primeşte de obicei căderea unei *nervuri*.

COLŢAR. 1. Mic motiv ornamental în formă de gheară sau frunzuliţă răsucită, aşezat la cele patru colţuri ale bazei coloanei cu rostul de a umple spaţiul liber lăsat

Scanned with OKEN Scanner

între *tor* și soclul pătrat așezat imediat sub el.

2. Dulăpior cu polițe, de secțiune triunghiulară, pentru a fi așezat în unghiurile încăperilor.

CONCĂ. Boltirea în sfert de sferă care acoperă *absida* altarului.

CONSOLĂ. Element portant din piatră sau lemn, menit să suporte un corp de edificiu mult proiectat în afara planului vertical al fațadei.

IN CONSOLĂ e numit un corp de clădire proiectat în afara planului vertical al fațadei și susținut pe *console*; așa sînt *burdufurile*, *sacnasiurile*, balcoanele, în arhitectura civilă și *mâchicoulis*, *drumul de strajă*, în arhitectura militară.

CONTRAFIȘE. Piesă de lemn în lucrările de tîmplărie care transmite sarcinile de la un element la altul, rigidizînd în același timp construcția.

CONTRAFORT. Masiv de zidărie adosat zidurilor unui edificiu în punctele în care se exercită împingerile bolților, pentru a le prelua.

CONTRAPOST. Poziția corpului omenesc în care se echilibrează armonic tensiunea și destinderea, exprimate prin contrastul dintre piciorul purtător al greutății trupului și cel în repaos.

CONTRAVÎNTUIRE. Element al *șarpantei* menit să o întărească împotriva deformărilor care s-ar datora presiunii vîntului.

COR. La monumentele de cult catolice, *traveea* sau traveele ce se intrepun între *nave* și *absida* altarului, spațiu rezervat inițial coriștilor. Prin extensie se mai utilizează termenul și pentru a desemna întreaga parte estică a bisericilor occidentale, inclusiv absida altarului, cu *mensa*.

CORIDOR DE APĂRARE. v. *Drum de strajă*.

CORNIȘĂ. 1. În arhitectura clasică, diviziunea superioară a *antablamentului*.

2. *Asize* proeminente profilate care încoronează fațadele unui edificiu, apărîndule în același timp de ploaie.

CORTILE. Curte interioară descoperită cuprinsă între corpuri de clădire.

COSMATEȘTI (INCRUSTAȚII). Ornamente organizate pe scheme geometrice, larg folosite în decorația în marmură și mozaic, preluate apoi de frescă în Italia secolelor XII-XIV, al căror nume derivă de la o întreagă dinastie de meșteri romani la care se repeta frecvent numele de Cosma.

COSOROABĂ. Grindă orizontală așezată deasupra pereților sau a *stîlpilor*, la casele de lemn, pe care se sprijină *căpriorii* acoperișului.

CRENELURI. Dispoziție de fortificare larg utilizată în arhitectura militară și care constă dintr-un parapet care încoronează *curtinele* și turnurile, compus din alternarea unor panouri dreptunghiulare de zidărie (care adăpostesc pe trăgători) și unor goluri strîmte de tragere.

CREPIDOMĂ. Soclul în trepte care formează baza templului antic.

CRISTELNIȚĂ. Scăldătoare de forma unui potir mult mărit, din piatră sau metal, pentru botezul pruncilor.

CROQUIS. Schiță, desen rapid, nefinisat.

CROȘETĂ. Ornament de forma unei frunze sau unui boboc stilizate, cu vîrful răsucit în afară, carcteristic pentru *capitelele* și *frontoanele* goticului burgund.

CULĂ. 1. Turn.

2. Locuință fortificată cu mai multe nivele, cu acces direct numai la etaj, amintind ca formă de un turn.

CUPOLĂ. v. *Calotă*. Prin extensie, *turlă*.

CURIE. 1. În antichitatea romană clădirea administrativă a Senatului.

2. În evul mediu, mic conac sau curte boierească de țară.

CURTINĂ. Zidul de împrejmuire al castelelor, cetăților sau orașelor, străpuns de metereze și încoronat cu *creneluri*, de obicei întrerupt la anumite intervale de turnuri sau *bastioane*.

DALMATICĂ. Veșmînt liturgic lung pînă sub genunchi, cu mîneci, purtat de episcopii și diaconii de rit catolic.

DECROȘ. Denivelarea liniilor unei clădiri, fie în plan, în alinierea fațadelor, fie în elevație, la înălțimea corpurilor care o compun și la linia acoperișurilor.

Scanned with OKEN Scanner

DEISIS. « Rugăciunea »; reprezentarea lui Isus tronînd între Maica Domnului şi Ioan Botezătorul, care se roagă lui pentru iertarea păcătoşilor.

DEMANTELARE. Dărîmarea voită a dispoziţiilor de apărare ale unei cetăţi, pentru a o scoate din sistemul defensiv al regiunii, ţării respective.

DENTICULE. Motiv ornamental din *modenatura cornişelor*, compus dintr-un şir de mici paralelipipede, asemănătoare dinţilor, dispuse orizontal.

DIACONICON. La bisericile de cult ortodox, *absidiolă* orientată la sudul absidei altarului, sau *nişă* adîncită în peretele din dreapta lui, pentru păstrarea odoarelor. Perechea lui simetrică spre nord o constituie *proscomidia*.

DONJON. Turn, de plan variat, aşezat în interiorul *incintei* unui castel şi constituind elementul cel mai bine întărit şi în acelaşi timp *reduitul* acestuia. Etajele superioare sînt amenajate în locuinţă seniorială.

DRANIŢĂ. Şindrilă moldovenească mai groasă şi de dimensiuni mai mari, de brad sau stejar.

DRUM DE STRAJĂ. Galerie continuă în spatele *curtinelor* unei fortificaţii, cu dublul rol de a permite accesul ostaşilor la *metereze* sau *crenele* şi de a asigura circulaţia.

DUBLOU. v. *Arc dublou*.

DVERĂ. Broderie liturgică ce se atîrnă fie în dreptul uşii ce despărţea naosul de pronaos, fie în dreptul celei dintre acesta şi camera mormintelor.

EDICULA. 1. Edificiu în miniatură cu fronton, arhitravă şi montanţi, care formează cadru pentru un element.
2. Lăcaş pentru o statuie, prinsă între o *consolă* şi un *baldachin*.

ELEVAŢIE. Proiecţie ortogonală verticală, de obicei desenată la o scară dată, a faţadei unui edificiu.

EMAIL v. Smalţ.

EMANUEL (ISUS). În limba ebraică « Dumnezeu este cu noi»; reprezentare iconografică a lui Isus sub aspectul unui adolescent binecuvîntînd.

EMPLECTON. Umplutura zidului compusă din blocaj de piatră spartă înecată în mortar, prinsă între două *paramente* de *piatră făţuită*.

EN DAMIER. Motiv ornamental în şah.

ENGOLPION. Cruce, iconiţă, podoabă care se poartă la piept.

ENTRELACS. Motiv decorativ format din împletituri care se înlănţuie, se întretaie formînd desene la baza cărora stau trasee geometrice.

EPIMANIKIA. Mînecuţe, pereche de manşete brodate ce se încheie cu un şnur trecut printr-un şir de inele, care strîng mînecile *stiharului*.

EPÎNGEA. Haină lungă de dimie.

EPITAF. 1. Monument funerar cu inscripţie, fie sub forma unei lespezi orizontale, fie sub cea a unei plăci din materiale diverse, încastrate vertical într-un perete al bisericii.
2. Văl liturgic brodat, de mari dimensiuni, iniţial cu rol de acoperămînt de altar, mai tîrziu numai cu funcţie procesională în ritualul Vinerii mari din biserica ortodoxă; reprezintă Plîngerea la mormînt, într-o versiune redusă la început, apoi tot mai bogată în personaje şi simboluri.

EPITRAHIL. Piesă de veşmînt liturgic preoţesc şi arhieresc de forma unei eşarfe lungi, brodate, care se poartă peste *stihar*, petrecută în jurul gîtului şi cu capetele atîrnînd în faţă, prinse unul de altul pînă la poale.

EXCIZAT (DECOR). Sistem de decoraţie în care se sapă cîmpul din jurul motivului, rămas cruţat la suprafaţa obiectului. Procedeul este inversul *inciziei*.

EXONARTEX. Un al doilea *nartex* aşezat la vest de primul sau un pronaos exterior. Poate fi închis sau deschis, pe arcade.

EXTRADOS. Suprafaţa exterioară, convexă, a unei bolţi sau a unui *arc*, concentrică *intradosului*.

FALERE. Plăci de metal *ciselat* ce se atribuiau ca recompensă a valorii militare sau care serveau ca ornament în harnaşamentul cailor.

FELON. Veşmînt liturgic al preotului ortodox croit ca o pelerină fără mîneci şi cu o

Scanned with OKEN Scanner

singură deschizătură pentru cap, ce se poartă în timpul slujbei deasupra celorlalte odăjdii şi simbolizează hlamida batjocoririi lui Isus.

FERECĂTURĂ. Îmbrăcăminte din metal preţios, *cizelat*, împodobită cu reprezentări figurale şi uneori cu pietre preţioase, aplicată peste un obiect de cult. Există ferecături de icoane, evangheliare, cruci, racle.

FEREDEU. Clădirea băilor de aburi pe sistem turcesc, de obicei prismatică şi acoperită cu o calotă; căldura focului subteran se difuza pe sub pardoseală, şi printr-un sistem de tuburi de olane cuprinse în grosimea zidurilor.

FERULA. Nume latin pentru *pronaos* sau *nartex*.

FIBULĂ. Piesă de podoabă având în acelaşi timp rostul utilitar de agrafă pentru prinderea veşmintelor.

— DIGITATĂ. Fibulă folosită de populaţiile germanice şi slave a cărei placă superioară se termină în mai mulţi butoni care dau piesei aspectul unei palme deschise.

FILIGRAN. Tehnică a decorării metalelor preţioase cu fire şi bobiţe trase din aceste metale şi constituind motive de dantelărie în *ajur* sau aşezate pe o placă de fond.

FILOXENIA LUI AVRAAM. Reprezentare simbolică a Treimii sub forma cinei celor trei îngeri la Avraam şi Sara.

FIRIDĂ. Retragere în grosimea zidului, terminată semicircular, polilob sau în acoladă la partea superioară, cu scop decorativ la faţade, sau cu destinaţie de dulap încastrat în interioare.

FIRNIS. Glazură de culoare închisă care se dă peste angobă.

FITOMORF. Decoraţie vegetal-floral ă.

FLAMBOAIANT (stil). A treia şi ultima diviziune a periodizării stilului gotic, astfel denumită după forma de flacără — alcătuită din ondulaţiile liniilor curbe — pe care o capătă decoraţia sculptată.

FLERON. Ornament terminal sculptat în formă de floare, formată din patru petale sau croşete dispuse perpendicular pe o tulpină verticală.

FOIŞOR. 1. *Decroş* pe care terasa etajului îl face deasupra gîrliciului pivniţei, de obicei în axul faţadei, cu acoperişul susţinut pe stîlpi sau coloane; permite accesul la catul locuit.

2. Chioşc de grădină.

3. Punct de observaţie, deschis pe mai multe laturi, aşezat la ultimul nivel al turnurilor, *culelor* sau porţilor, pentru supravegherea căilor de acces sau pentru paza împotriva focului.

FRIZĂ. Diviziunea centrală a *antablamentului* aşezată între *arhitravă* şi *cornişă*, decorată cu motive alternate sau continui. Prin extensiune, sistem de ornamentare prin bandă orizontală continuă.

FRONTAL DE PRESTOL. Lespedea anterioară *mesei* altarului.

FRONTISPICIU. Compoziţia în miniatură sau gravură aşezată în fruntea unei cărţi sau unui capitol.

FRONTON. Zid triunghiular de capăt al unui acoperiş în două ape. Prin extensiune, element decorativ, putînd împrumuta diferite forme (semicircular, în arc de cerc, frînt etc.) care încununează deschiderile, *firidele*.

FURCĂ. Stîlp de lemn nefasonat, cu un diametru de 10—15 cm, înfipt direct în pămînt la colţurile clădirii, ca element de susţinere.

FUSAIOLĂ. Piesă de lut ars, os, plumb, sau piatră, sferică, tronconică sau discoidală cu o perforaţie permiţînd atîrnarea ei de războaiele de ţesut verticale sau de plasele de pescuit cărora le serveşte de greutate. *Vezi şi prisnel*.

GALERIE. Spaţiu deschis pe una sau mai multe laturi, dînd spre exteriorul edificiilor şi facilitînd circulaţia.

GEMINAT. Element de compoziţie bipartită, format din două părţi « gemene »(*arcaturi*, ferestre, *portaluri*).

GENII. Figuri înaripate de copilaşi, cu semnificaţie alegorică de protectori ai unui grup uman sau de slujitori ai artelor.

GHERGHIR. Turcism folosit în Moldova pentru cămară boltită, cu uşile şi ferestrele ferecate,

Scanned with OKEN Scanner

în care se păstrau atît visteria cît și documentele, pentru a le feri de incendii.

GISANT. Efigie funerară cu reprezentarea defunctului în relief, culcat pe lespede.

GROPNIȚĂ. La bisericile ortodoxe, camera mormintelor.

HAN. Strămoșul hotelului modern, locuință colectivă cu ospătărie, așezată pe vechile drumuri comerciale sau în orașe și oferind adăpost atît călătorilor cît și atelajelor și mărfurilor.

HAVUZ. Fîntînă; bazin sau oglindă de apă; fîntînă arteziană.

HETIMASIA. Reprezentarea iconografică a «Tronului Pregătirii», a jilțului preparat pentru cea de a doua venire a lui Isus, ca simbol al «Judecății din urmă».

HIMATION. Veșmînt ce se purta peste *chiton*, de forma unei mantale ample, prinse cu agrafă pe piept sau pe umăr, sau aruncată pe un umăr și drapată în jurul taliei.

HLAMIDĂ. Pelerină foarte amplă, încheiată cu *fibulă* pe piept sau înnodată pe umăr, purtată de înalții demnitari bizantini și de militari pe deasupra cămășii de zale.

HODIGHITRIA (PANAGHIA). «Maica Domnului îndrumătoarea»; reprezentarea Fecioarei purtînd Pruncul pe brațul stîng, în vreme ce cu dreapta «arată calea».

ICONOGRAFIE. Ramură a istoriei artelor care se ocupă cu studiul reprezentărilor figurate ale unui anumit subiect, fie ale ansamblului dogmelor și simbolurilor unei religii, fie ale unei personalități, unei epoci, unui oraș.

ICONOSTAS. În bisericile ortodoxe, perete despărțitor între *absida altarului* și *naos*, ridicat din lemn, zidărie sau piatră, acoperit cu icoane așezate într-o ordine precisă și străpuns de trei uși, care închide credincioșilor vederea asupra slujbei ce se oficiază în altar.

IDOL «EN VIOLON». Tip de idol sugerînd forma unei viori, întîlnit în Anatolia și lumea egeică, de unde s-a răspîndit în neolitic și epoca bronzului.

IMNUL ACATIST. «Imnul neașezat», cîntare de laudă închinată Fecioarei, care se execută stînd în picioare, compus din 24 de strofe cărora le corespund în reprezentarea *iconografică* 24 de scene

IMPOSTĂ. Element arhitectural în formă de tabletă, lărgită față de secția sprijinului pe care-l încoronează, menit să preia împingerile *bolțarilor* unui *arc*.

INCINTĂ. Împrejmuire de ziduri care închide un castel, o cetate, o mănăstire, un oraș.

INCIZAT (DECOR). Sistem de decorație în care motivul este zgîriat pe suprafața obiectului decorat.

ÎNCRUSTAT (DECOR). Sistem de decorație în suprafață prin săparea unor motive ce se umplu cu materiale contrastante ca textură și culoare, care nu depășesc însă suprafața suportului.

INIȚIALĂ. Litera de început a unui capitol, bogat împodobită în vechile manuscrise.

INTARSII. Sistem de decorație în suprafață prin încastrarea motivelor tăiate din foi de lemn de esențe diferite, marmuri divers colorate, fildeș sau metal, pe placa de fond.

INTRADOS. Suprafața interioară, concavă, a unei bolți sau a unui arc, concentrică *extradosului*.

KERAMION. Reprezentarea iconografică a «Sfintei Cărămizi», cu chipul lui Isus imprimat pe ea, conform unei relicve ce se păstra la Constantinopol.

LAMBRIU. Îmbrăcăminte interioară a pereților încăperilor formată din panouri decorative de lemn, marmură, stucatură.

LESENĂ. Element decorativ în forma unui *pilastru* puțin reliefat, fără *bază* și *capitel*, care articulează un perete.

LIANT. Orice material fluid ce leagă particule solide, fixîndu-le apoi prin întărire sau evaporare. În arhitectură pămîntul și mortarurile constituie lianții curenți ai materialelor de construcție. În pictură servesc drept lianți apa, ceara, cleiurile vegetale și animale, albușul și gălbenușul de ou, uleiul.

Scanned with OKEN Scanner

LINTEL. Bloc de piatră care închide la partea superioară o ușă sau o fereastră pe ai cărei *montanți* se sprijină.

LOGIE (LOGGIA). 1. Edificiu independent cu un singur nivel, deschis pe una sau mai multe laturi prin intermediul *arcadelor*.
2. Element arhitectonic la etajul unui edificiu, deschis prin arcade pe o singură latură, deosebindu-se de balcon prin aceea că nu depășește planul fațadei.

LOROS IMPERIAL. Piesă din costumul imperial bizantin, formată dintr-o bandă largă de țesătură de aur care, plecînd de la guler, cădea pe piept, înconjura de două ori torsul, încrucișîndu-se pe piept, pentru ca extremitatea să cadă liber pe brațul stîng.

LOSANGE. Motiv decorativ din romburi dispuse pe unghi.

LUNETĂ. 1. Traseu semicircular sau în *arc frînt* pe care o boltă transversală îl descrie pe pereții laterali ai unei încăperi acoperite cu o *boltă de penetrație*.
2. La deschideri (portale, ferestre) suprafața plană cuprinsă între *lintel* și *arhivoltă*.

MÂCHICOULIS. Dispoziție de apărare constînd dintr-o serie de deschideri, amenajate la partea superioară a *curtinelor*, a *turnurilor*, la *drumurile de strajă*, în podeaua nivelului construit *în consolă*, pentru a permite apărătorilor supravegherea picioarelor zidurilor și aruncarea proiectilelor.

MAFORION. Vălul care acoperă capul și umerii femeii măritate în costumul bizantin.

MANDYLION. Reprezentarea iconografică a «Sfintei Fețe» a lui Isus întipărită pe «Mahrama» sau vălul regelui Abgar din Edessa.

MEANDRU. Bandă ornamentală compusă din linii drepte, îndoindu-se în unghiuri drepte și urmînd în mare schema unor pătrate. O variantă, *meandrul spiralic* și *meandrul în val* este constituită din linii curbe care imită traseul sinuos al rîului.

MEDALION. În formă de medalie; subiect înscris într-un cadru circular sau eliptic.

MENOLOG. v. *Sinaxar*.

MENOU. Stîlpișor profilat care subîmparte deschiderea ferestrelor gotice și din timpul Renașterii.

MENSA. *Prestolul* bisericilor catolice.

MÉPLAT. 1. La relieful plat, plan de tranziție între planuri succesive.
2. sinonim cu *champlevé*.

METEREZE. Dispoziție de apărare constînd dintr-o deschidere practicată în *curtinelele* fortificațiilor pentru tragerea asupra asediatorilor și a cărui formă a variat în timp după arma folosită. Formele de bază sînt: fenta longitudinală, « gaura de cheie »inversată și deschiderea larg evazată spre interior și terminată în partea superioară cu un arc.

MITRA. Coroana purtată în timpul liturghiei de către mitropoliți și episcopi, de formă aproximativ emisferică, împodobită cu broderii și pietre prețioase.

MONTANT. Părțile laterale verticale ale *ancadramentului* unei deschideri, pe care se sprijină *lintelul* sau *arhivolta*.

MORTAR. Amestec de nisip și var dizolvate în apă, uneori cu adaos de cărămidă pisată, care are dublul scop de a lega între ele materialele de construcție și de a egaliza repartizarea greutății lor.

MULURĂ. Element de decorație arhitectonică de secțiune constantă, fie convexă, fie concavă sau compusă din curbe contrarii, care intră în componența *profilelor* menite să sublinieze și să anime suprafețele unor membre ale edificiilor. Vezi: *ciubuc*, *tor*, *cavetă*, *scotie*.

MUTULI. Mici ornamente amplasate *în consolă* sub lăcrimarul *antablamentului* doric.

NAOS. Încăperea principală a bisericilor de rit ortodox rezervată credincioșilor, care precede altarul, variind ca formă după țară și epocă,

NARTEX. v. *Pronaos*.

NAVĂ. 1. Corpul unei biserici, de la portal la altar, sinonim cu naos, la *bisericile-sală*.
2. La monumentele de *plan basilical* șirurile de coloane sau stîlpi împart acest corp în mai multe nave, dintre care

Scanned with OKEN Scanner

cea centrală se numeşte principală, celelalte laterale, secundare sau *colaterale*.

NERVURĂ. Element de susţinere de *profile* variate constituind osatura *bolţii pe arcuri-ogive*, localizînd împingerile acesteia în cele patru colţuri ale spaţiului acoperit şi transmiţîndu-le suporturilor.

NIŞĂ. Retragere dreaptă sau concavă practicată în grosimea zidului.

OCNIŢĂ. *Firidă* mică.

OENOCHOE. Vas antic pentru turnarea vinului în cupe, cu corpul mai alungit sau mai apropiat de sferă, dar întotdeauna cu gîtul subţire, buza evazată şi cu toarta curbată în forma unui S.

OGIVĂ. v. *Arc-ogivă*.

OMOFOR. Piesă de veşmînt liturgic arhieresc de forma unei fîşii de stofă brodată care se poartă peste *sacos*, petrecut în jurul umerilor, cu unul din capete atîrnînd în faţă şi celălalt în spate.

OPUS CAEMENTICIUM. Sistem roman de zidărie alcătuit din piatră spartă de dimensiuni variate, înecată în mortar, turnată în forme de lemn şi care devine extrem de solidă după uscare.

ORANTA (MAICA DOMNULUI). Reprezentare a Fecioarei Maria făcînd gestul arhaic al rugăciunii (orans), cu braţele ridicate în lături.

ORAR. Piesă de veşmînt liturgic diaconesc de forma unei fîşii, brodate, care se poartă pe deasupra stiharului, pe umărul stîng şi atîrnînd în faţă.

PAIANTĂ. Sistem de construcţie bazat pe un schelet de lemnărie (ecarisată sau neecarisată), a cărui umplutură e constituită din zidărie uşoară, sau din împletitură de nuiele lipită.

PALANCĂ. Dispoziţie de fortificare constînd dintr-o *incintă* din trunchiuri sau pari neecarisaţi.

PALISADĂ. v. *Palancă*.

PALMETĂ. Motiv ornamental reprezentînd o frunză foarte stilizată cu lobii desfăşuraţi în evantai, dispuşi simetric faţă de o tulpină-axă, care, ca element component al *vrejului* şi *entrelacs*-urilor, apare în toate genurile artei decorative şi în toate stilurile.

PANAGHIAR. Obiect liturgic circular format din două discuri (*tasuri*) care se suprapun închizîndu-se ca un diptic, şi care foloseşte la ridicarea „panaghiei" în cadrul unei slujbe speciale.

PANDANTIV. Element al unui sistem de patru, permiţînd trecerea de la planul pătrat la cel circular şi, prin aceasta, acoperirea unui pătrat cu o calotă sau turlă. Intradosul pandantivului are forma unui triunghi sferic care ar face parte dintr-o sferă ideală cu raza egală cu cea a cercului circumscris pătratului ce trebuie boltit şi cu centrul la nivelul naşterii pandantivelor. Cei patru pandativi sînt ridicaţi în colţurile pătratului, cu vîrful în jos prins în unghiul format de două din cele patru arcuri mari care-l mărginesc, astfel încît latura opusă să formeze cercul de bază al calotei sau turlei.

PARACLIS. Biserică de mici dimensiuni în cadrul complexului unei mănăstiri, unei curţi domneşti sau boiereşti, sau capelă funerară independentă.

PARAMENT. Faţa exterioară a zidului constituită fie din materialul de construcţie propriu-zis al edificiului, fie dintr-un placaj aplicat pe acesta, în scop decorativ.

PASANT. Termen de heraldică, desemnînd animalul ce pare că umblă.

PATERĂ. Vas în formă de cupă largă şi plată, din lut sau metal, de uz casnic, folosit şi în rituri funerare.

PATRULOB. Motiv decorativ în forma trifoiului cu patru foi.

PAVIMENT. Pardoseală din lespezi de piatră, marmură, plăci ceramice, mozaic.

PAZAR. Tîrg.

PENDENTIV. v. *Pandantiv*.

PERISTIL. *Portic* înconjurînd un templu, decorînd o faţadă, delimitînd o curte interioară în casa greacă şi romană.

PIATRĂ BRUTĂ. Material de construcţie folosit fără prelucrare, sub forma pietrei de carieră sau a bolovanilor de rîu.

— CIOPLITĂ. v. *Piatră de talie*.

Scanned with OKEN Scanner

— FĂŢUITĂ. *Piatră de talie* a cărei faţă aparentă e lucrată îngrijit, înlăturînd orice asperităţi, pentru a alcătui *paramentul* faţadelor.

— DE TALIE. Material de construcţie sub formă de blocuri de piatră de carieră cioplite şi reduse la forma definitivă pe toate feţele, în afară de coada ce intră în adîncul zidăriei.

PILASTRU. Stîlp angajat în perete.

PILON. Stîlp masiv de zidărie menit să suporte un element important al construcţiei.

PISANIE. Inscripţie votivă de fundare a unui monument, încastrată de obicei în faţadă sau deasupra portalului de intrare.

PÎNZĂ DE BOLTĂ. Panou de boltă din materiale uşoare care completează o boltă între elementele ei de rezistenţă (*nervuri*).

PIUĂ. Instalaţie tehnică ţărănească de presat şi bătut stofa groasă, prevăzută cu ciocane şi acţionată de apă.

PLAN. Proiecţie ortogonală orizontală a unui edificiu sau a unei părţi de edificiu, de obicei desenată la o scară dată, pe un plan orizontal.

— CENTRAL. Edificiu în care elementele componente se desfăşoară simetric faţă de două axe perpendiculare.

ÎN CRUCE GREACĂ. *Plan de tip central*, la care cele patru braţe perpendiculare care desenează pe sol forma une cruci sînt egale. Variantele se numesc:

ÎN CRUCE GREACĂ LIBERĂ, atunci cînd braţele crucii se proiectează vizibil la exterior, desenînd în plan forma de cruce.

ÎN CRUCE GREACĂ ÎNSCRISĂ, atunci cînd spaţiile dintre braţele crucii sînt construite, elementele componente ale edificiului înscriindu-se într-un pătrat. Totuşi, cum ele sînt boltite la un nivel inferior, în spaţiu forma crucii este vizibilă. Bisericile de acest tip se compun din cupolă centrală pe 4 stîlpi, braţele fiind două leagăne perpendiculare. Creaţie specific bizantină, ea reprezintă, după expresia lui Gabriel Millet, « o cupolă aşezată pe o cruce ». Variantele tipului sînt:

tipul simplu (macedonean) caracterizat prin legarea directă a absidei altarului de corpul crucii şi prin *boltirea în leagăn* a spaţiilor din unghiurile pătratului.

tipul complex (constantinopolitan) caracterizat prin leagănele intermediare ce leagă absida altarului de corpul pătrat şi prin boltirea cu calote sau *turle* a spaţiilor din unghiuri.

— TREFLAT. *Plan triconc* la care cele trei *abside* sînt adiacente.

— TRICONC. Plan al *naosului* unei biserici în care în pereţii de răsărit, nord şi sud ai dreptunghiului se desfac trei abside. *Boltirea în leagăn* longitudinal e întreruptă în dreptul lor de un sistem de patru *arcuri* mari care susţin *calota* sau *turla*.

PLUVIALE. Odajdie a clerului catolic, de forma unei pelerine cu glugă, bogat ornamentată, purtată iniţial numai în timpul procesiunilor pentru a apăra de ploaie, iar după sec. al XIII-lea şi în timpul slujbei.

POALE DE ICOANĂ. Piesă de broderie atîrnată sub o icoană şi purtînd o reprezentare iconografică legată şi complementară ei.

PORTAL. Uşă monumentală de acces într-un edificiu, accent deosebit de decorat în compoziţia faţadei.

PORTE-À-FAUX. Element al unui edificiu care se află proiectat în afara planului vertical al faţadei; sinonim cu *în consolă*.

PORTIC. Galerie deschisă cel puţin pe o latură printr-un şir de arcade sau antablament pe coloane, împodobind o faţadă către stradă, piaţă, către o curte interioară sau grădină. În Renaştere ia numele de *logie*.

PREDELA. Panoul care formează partea inferioară a unui altar poliptic de lemn.

PRIDVOR. 1. În arhitectura religioasă, încăperea închisă sau deschisă prin arcade care precede *pronaosul*, pe faţada de vest a bisericii, protejîndu-i intrarea.

2. În arhitectura civilă, galerie deschisă pe stîlpi de lemn sau cu arcade pe coloane de zidărie, aşezată pe faţada casei. Sinonim cu *foişor*, *cerdac*.

Scanned with OKEN Scanner

PRISTOL. În cultul ortodox, masa altarului pe care se aşază *Tetraevanghelul* şi obiectele de cult.

PRISNEL. Disc pus la fus.

PROFIL. 1. *Secţie* printr-o *mulură* sau un ansamblu de muluri.

2. Ansamblu de muluri care subliniază un element arhitectonic (*antablament*, *bază*, *capitel*, *brîu* etc.), carcteristic pentru stilul căruia îi aparţine edificiul.

PROGRAM. În arhitectură, totalitatea condiţiilor pe care trebuie să le împlinească un edificiu pentru a corespunde tuturor cerinţelor materiale şi spirituale pentru care a fost plănuit.

PRONAOS. Încăperea care precede *naosul*, despărţit de acesta prin perete plin sau prin arcade şi rezervat în cultul ortodox, femeilor, la bisericile de mir, şi slujbelor de seară şi noapte la bisericile de mănăstire.

PROSCOMIDIE. La bisericile ortodoxe, *nişă* sau *absidiolă*, uneori mică încăpere dispusă la nordul absidei altarului, prevăzută cu o masă pe care se prepară sacrificiul divin.

PROTOMĂ. Motiv decorativ de forma unui bust uman sau unui cap de animal.

PSEUDOPERIPTER. Fals peripter, edificiu ale cărui *porticuri*, în loc să fie alcătuite din coloane libere, se reduc la şiruri de coloane angajate în faţadele pe care le decorează.

PSEUDO-TRIBUNĂ. Falsă *tribună*; 1. Deschideri arcate, simulînd pe cele ale tribunelor, amenajate în pereţii laterali ai navei centrale şi dînd sub şarpanta *colateralelor* sau în podul acestora.

2. Galerii de circulaţie deasupra *navelor laterale*, fără comunicaţii cu *nava principală*.

PUTTI. Cuvînt italienesc desemnînd reprezentările de copilaşi nuzi, cu sau fără aripi, motiv iubit de artiştii Renaşterii şi care trebuie înţeles atît ca o prelucrare laică a îngeraşilor medievali, cît şi ca o reluare a figurilor de amoraşi din antichitate.

RACLĂ. Cutie de moaşte, din lemn sau ferecată în argint.

RAIONANT (STIL). A doua diviziune a periodizării stilului gotic, încadrată între stilul lanciolat şi stilul *flamboaiant*, astfel denumit după traseul radial, asemănător razelor sau osiilor, după care se compune decoraţia sculptată.

RAMPANT. Termen de heraldică desemnînd poziţia animalului ridicat pe labele din spate.

REDUIT. Ultimul refugiu al unei opere de fortificaţie în caz de asediu; în sistemul medieval logic al apărării, reduitul unui castel era donjonul, al unei porţi de cetate, un turn alăturat, iar reduitul unei biserici cetate era biserica însăşi.

REFECTORIU. *Trapeza* mănăstirilor catolice.

REGISTRU. Zonă orizontală de decoraţie.

REPOUSSÉ. Tehnica decorării metalelor preţioase prin ciocănirea la rece a foii pe revers, astfel încît motivul apare în relief pe faţa opusă.

REZALIT. Element al unei clădiri care iese în afara liniei faţadei, marcînd un accent care-i întrerupe monotonia.

RIPIDĂ. Piesă liturgică de argintărie reprezentînd un serafim, folosită iniţial ca evantai de cult.

RONDE-BOSSE. Statuara în plastică plină, adevărata sculptură în jurul căreia privitorul se poate roti, ea oferind din unghiuri de vedere variate aspecte diferite, care se compun.

RONDELĂ. 1. *Fusaiolă* în formă de disc.

2. *De artilerie*. Turn de cetate pe plan circular sau semicircular, adaptat folosirii tunurilor prin amenajarea platformei şi a cărui înălţime nu depăşeşte pe cea a curtinelor.

ROTULUS. 1. Formă arhaică a cărţii constituită dintr-o bandă de pergament, care se înfăşoară în formă de sul; ilustraţia formează o friză continuă în tot lungul fîşiei în vreme ce textul e dispus în coloane juxtapuse sub imagine.

2. Suluri acoperite cu inscripţii, vertical desfăşurate, purtate ca atribute obligatorii de profeţi, sfinţi, asceţi; textele, extrase semnificative din operele lor, sînt dispuse aici pe latul pergamentului.

ROZETĂ. Motiv ornamental străvechi şi de cea mai largă răspîndire, pornind de la

Scanned with OKEN Scanner

cerc şi de la toate variantele ce se pot obţine cu ajutorul compasului, înscriind în el arcuri formînd petale, vîrtejuri etc.

RUSTICA. *Parament* format din blocuri de piatră netezite numai pe laturi, faţa principală — cea vizibilă —, uşor ieşită din planul zidului, fiind lăsată neprelucrată, sugerînd piatra brută; utilizat la parterul, pilaştrii sau colţurile edificiilor, le conferă forţă şi austeritate.

SACNASIU. *Avancorp* sau corp de edificiu *în consolă* pe faţadă, de formă poligonală, care termină sala de recepţie a palatelor Orientului apropiat, deschis cu ferestre mari pe toate laturile, avîndu-şi originea în nişa ce slujea ca lăcaş al tronului şahului.

SACOS. *Felonul* arhiereilor, deosebit de acesta prin faptul că e croit cu mîneci, simbolul rămînînd acelaşi.

SACRISTIE. La bisericile catolice, sală anexă situată lîngă *cor*, servind la depozitarea odăjdiilor şi vaselor de cult, la îmbrăcarea clerului şi la preparera ceremoniilor.

SALĂ CAPITULARĂ. În mănăstirile catolice, sala în care se ţin adunările capitlului (consiliului de conducere) şi sărbătorile nelegate de biserică; de obicei pe unul sau mai mulţi stîlpi mediani de susţinere a sistemului de boltire.

SARCOFAG. Sicriu de piatră, lemn sau metal, cu formă şi decoraţie variată.

« SCOS ». Termenul vechi românesc pentru *avancorp*, *rezalit*.

SCOTIE. Mulură de profil concav, formată din două curbe cu deschidere diferită făcînd legătura între alte profile proeminente.

SCRIPTORIUM. Şcoală, sub dependenţa curţii sau a unei mănăstiri, unde se învaţă copierea şi decorarea cu miniaturi a manuscriselor.

SECŢIE. Proiecţia ortogonală pe un plan vertical, de obicei desenată la o scară dată, a unui edificiu sau a unei părţi de edificiu, presupus tăiat printr-un plan, de asemenea vertical.

SEMICALOTĂ. Boltă în sfert de sferă, formă obişnuită de acoperire a *absidelor*.

SEMIPALMETĂ. Motiv ornamental derivat din palmetă, prezentînd frunza acesteia văzută din profil.

SINAXAR. Vieţile sfinţilor orînduite conform calendarului bisericii răsăritene (anul începe la 1 septembrie). În reprezentarea iconografică a sinaxarului, fiecărei zile îi corespunde o imagine, de dimensiuni reduse, înfăţişînd fie efigia sfîntului în picioare, fie martiriul lui, iar începutul fiecărei luni e însemnat cu semnul corespunzător al zodiacului. Sinonim cu *Menolog*.

SÎNURI. Denumire populară pentru *absidele* de nord şi de sud ale *triconcului* românesc.

SMALŢ. Masă sticloasă compusă din substanţe refractare şi fondanţi, colorată cu pulberi de oxizi metalici, care se topeşte la foc, vitrificîndu-se apoi prin răcire şi devenind inalterabilă. Se utilizează larg în artele ceramice şi ale metalelor.

SOCLU. *Asiza* inferioară a unui edificiu, în general subliniată printr-un profil; postament aşezat sub *baza coloanei* sau *stîlpului*.

STALACTITE. Motiv decorativ caracteristic arhitecturii arabe format dintr-o multitudine de mici elemente cristaloide şi alveolare, aşezate în trepte descendente, care par că atîrnă, asemenea stalactitelor naturale.

STAMPĂ. Exemplar dintr-o gravură.

STANDRING. Inelul de lut care dă stabilitate vasului.

STAVROPIGHIE. Mănăstire aşezată sub jurisdicţia directă a patriarhiei din Constantinopol şi independentă faţă de ierarhul locului.

STEČAK. Pietrele funerare ale bogomililor din Bosnia şi Herţegovina medievală, în formă de *stelă*, *chivot*, *sarcofag*, cruce, cu decoraţie figurală şi simbolică.

STELĂ. Piatră monolită epigrafă decorată cu reliefuri, aşezată vertical, cu rost funerar sau comemorativ.

STIHAR. Veşmînt liturgic purtat în timpul slujbei de toate treptele clerului ortodox, de la diacon la patriarh, în formă de tunică lungă, cu mîneci şi deasupra căruia se pune *felonul* sau *sacosul*.

STÎLP. Suport vertical izolat, de secţiune patrată, dreptunghiulară sau poligonală în arhitectura de lemn, piatră şi zidărie.

STUC. Tencuială fină dintr-o compoziţie de var şi nisip, uneori cu adaos de praf de marmură, folosită la *paramente* exterioare

Scanned with OKEN Scanner

sau interioare, decorate cu ornamente modelate în relief mărunt în această pastă.

STUCATURĂ. Decorație executată în *stuc*.

SUBÎNĂLȚAT. Arc sau boltă de secțiune eliptică, cu axul mare orizontal.

SUCALĂ. Unealtă din industria casnică textilă pentru confecționarea țevilor războiului de țesut.

ȘARPANTĂ. Osatura de lemn a acoperișurilor.

ȘANDRAMA. Turcism folosit în Moldova pentru construcția din lemne masive a podului hanurilor.

ȘLEM. Bae de angobă a vaselor ceramice, pe deasupra căreia se aplică apoi culoarea.

ȘTEAMP. Instalație tehnică țărănească pentru fărîmarea minereului de aur.

ȘTEAZĂ. Instalație tehnică țărănească de presat și bătut stofa groasă, fără ciocane, spre deosebire de *piuă*.

TABERNACOL. La monumentele catolice, *edicula* bogat decorată cu sculpturi, împrumutînd adeseori forma unei capele sau unui turnuleț în miniatură, așezată în preajma altarului și în care se păstrează potirul și euharistia.

TAINIȚĂ. 1. Ascunzătoare la pivnițe.
2. Ascunzătoare pentru odoarele sfinte, prevăzută în însuși edificiul bisericii, deasupra *gropniței* (v.) și accesibilă numai dintr-aceasta, printr-o scară în melc alipită zidului la interior.

TALPĂ. Temelia construcțiilor de lemn, alcătuită din grinzi masive cioplite în patru muchii și purtînd *stîlpii*.

TAMBUR. 1. Bloc de piatră constituind o *asiză* a unei coloane.
2. Corpul de secțiune cilindrică sau poligonală, străpuns de ferestre, pe care stă calota unei turle.

TAS. Disc de *panaghiar*.

TAVAN CASETAT. Tavan subîmpărțit în cîmpuri adîncite, denumite « casete » de dimensiuni egale sau ritmic alternate.

TEMPERA. Tehnică a picturii executată pe tencuiala uscată sau pe alt suport cu ajutorul pigmenților al căror *liant* poate fi cleiul, cazeina, albușul sau gălbenușul de ou.

TENANT. Termen heraldic pentru figurile perechi, zoo- sau antropomorfe, care susțin lateral un scut.

TERACOTĂ, TERRACOTTA. Argilă modelată și arsă în cuptor, nesmălțuită; obiectele făcute din ea.

TERRA SIGILLATA. Ceramică romană decorată cu reliefuri obținute cu ajutorul tiparelor.

TETRAEVANGHEL. Carte cuprinzînd textul complet al celor patru evanghelii, spre deosebire de Evangheliar care nu conține decît pasaje alese pentru lectura în timpul slujbelor.

TETRAMORF. Simbolurile înaripate ale celor patru evangheliști, conform viziunii proorocului Iezechil și Apocalipsei (leul-Marcu, vulturul-Ioan, boul-Luca, omul-Matei).

TETRAPOD. v. *Analog*.

TIMPAN. 1. Sinonim cu *luneta*.
2. Sinonim cu *fronton*.

TÎMPLĂ. v. *Iconostas*.

TIRANT. 1. Element orizontal din partea inferioară a unei *șarpante*, legînd între ei *căpriorii*.
2. La bolți sau arcuri, element orizontal la lemn sau fier care le preia împingerile la nașterile lor.

TOR. Mulură de profil convex semicircular, sinonim cu *ciubucul*.

TOREUTICĂ. Arta *cizelării* și gravării metalelor.

TORS. 1. Operă statuară reprezentînd « trunchiul » corpului uman, fără cap și membre.
2. Răsucit asemenea frînghiei; în formă de *torsadă*.

TORSADĂ. Motiv decorativ inspirat de frînghia răsucită, decorînd deseori un *brîu*.

TRANSEPT. *Nava* transversală ce taie perpendicular navele longitudinale ale unei *bazilici* dîndu-i în plan forma simbolică a crucii.

TRAPEZĂ. Sala de mese a unei comunități monahale ortodoxe.

TRAVEE. Celulă de edificiu, repetabilă prin juxtapunere, care se distinge prin boltire proprie și încadrare între patru elemente de sprijin (*stîlpi*, *coloane*, *contraforturi*, *pilaștri*).

TRIBUNĂ. Galerie la etajul *navelor laterale*, turnurilor vestice, uneori *transeptului*, co-

Scanned with OKEN Scanner

municînd cu nava centrală prin deschideri arcate simple sau *geminate*, sau prin *arcade* continui.

TROMPĂ DE COLȚ. Element la unui sistem de patru, permițînd trecerea de la planul pătrat la cel octogonal și, prin aceasta, acoperirea unui patrat cu o *calotă* formată din opt felii sau cu o turlă cu *tambur* octogonal. Cele patru trompe se ridică în colțurile patratului, între arcurile mari care-l delimitează, și pot îmbrăca forme variate, în sfert de sferă, conică, simplă sau treptată tronconică, în plan înclinat.

TURLĂ. *Cupolă* înălțată prin intermediul unui *tambur* străpuns de ferestre.

UNDREA. Stîlp de lemn angajat în fațada de bîrne a construcțiilor din acest material, cu rolul de a acoperi capetele bîrnelor ce alcătuiesc pereții interiori.

USCIOR. 1. v. *Montant*.

2. Stîlpii verticali de lemn servind la fixarea canaturilor ușii sau tocului ferestrei.

VĂLĂTUCI. Material de construcție al colibelor și caselor țărănești format de colaci din amestec de pămînt cu paie tocate și apă.

VELUM. Vălurile pe care popoarele antice le întindeau orizontal de la un corp de edificiu la altul, pentru a apăra de razele soarelui.

VERIERĂ. Panou închizînd ferestrele gotice constînd din bucăți de sticlă colorată fixate cu lame de plumb pe un șasiu metalic, alcătuind ornamente sau scene cu subiecte din *iconografie*.

VEȘMÎNTĂRIE. *Diaconicon* dezvoltat pînă la dimensiunea unei încăperi aparte.

VIGNETĂ. Mic motiv decorativ în miniatură sau gravură care marchează pagina de titlu, începutul sau sfîrșitul unui capitol într-o carte manuscrisă sau tipărită.

VISTIERIE. Camera tezaurului, în cadrul curților domnești sau în mănăstiri; poate fi ascunsă (v. bașcă, tainiță) ori vizibilă, sub forma unei construcții separate (clisiarniță, *gherghir*).

VLAHERNITISSA (MAICA DOMNULUI). Maica Domnului reprezentată conform unei vechi și venerate icoane ce se păstra în mănăstirea Blachernae din Constantinopol, în atitudine de *Orantă*, purtînd pe piept, înscris într-un *medalion*, chipul lui Cristos binecuvîntînd.

VREJ. Motiv ornamental larg utilizat de toate stilurile, compus din elemente vegetale și florale grupate simetric de o parte și de alta a unei tulpini centrale cu traseu sinuos. *Palmeta* și frunza de *acant* apar cel mai adesea ca parte constitutivă în motivul vrejului.

VREJ MEANDRIC. *Vrej* al cărei tulpini centrale urmează un traseu apropiat de *meandru*.

XILOGRAFIE. Gravură în lemn.

ZALE CU CHEIȚE. Ornament femeiesc din alamă pentru încingerea mijlocului, cu o semnificație magică pierdută, compus din chei miniaturale.

ZVONIȚĂ. 1. Clopotniță improvizată prin supraînălțarea unui perete al bisericii, străpungîndu-l cu deschideri în care se atîrnau clopotele.

2. Clopotniță separată de biserică, de lemn sau zidărie.

Scanned with OKEN Scanner

Abrevieri

AAR (Mem. s. ist.) — Analele Academiei Române (Memoriile secției istorice)
ACMIT — Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice pentru Transilvania
BCMI — Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice
MO — Mitropolia Olteniei
MM — Mitropolia Moldovei
SCIA — Studii și cercetări de istoria artei
SCIV — Studii și cercetări de istorie veche

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Documente privitoare la Istoria Românilor culese de Eudoxiu Hurmuzaki, Vol. I-XXI. Supliment I, vol. I-V; Supliment II, vol. I-III, București, 1876—1941. (41 vol.).

Iorga, N., *Studii și documente cu privire la istoria Românilor*, vol. I-XXXI, București, 1901—1916.

Documente privind istoria României, București.
Seria A — Moldova, veacul XVII, vol. I-V. (1952—1957)
Seria B — Țara Românească, veacul XVII, vol. I-IV (1951—54)

Documenta Romaniae Historica, București
Seria B — Țara Românească, (vol. XXI), 1 vol. (1965)

Inscripțiile medievale ale României, vol. I, Orașul București, București, 1965.

Iorga, N., *Inscripții din Bisericile României*, 2 vol., București, 1905—1908.

Istoria Țării Românești, 1290—1690. *Letopisețul Cantacuzinesc*. Ediție critică întocmită de C. Grecescu și Dan Simonescu, București, 1960. (Cronicile medievale ale României, III).

Istoria Țării Românești de la octombrie 1668 pînă la martie 1717. Cronica anonimă. Ediție întocmită de Const. Grecescu, București, 1955.

Popescu, Radu, vornicul, *Istoriile domnilor Țării Românești*, Introducere și ediție critică întocmite de Const. Grecescu, București, 1963. (Cronicile medievale ale României, IV).

Paul d'Alep, *Voyage du patriarche Macaire d'Antioche*. Texte arabe et traduction française par Basile Radu, Paris, 1930—1949.

Del Chiaro, Antonio-Maria, *Storia delle moderne revoluzzioni della Valachia*, ed. N. Iorga, București, 1914.

Călătoria lui Evlia Celebi prin Moldova în anul 1659. Traducere din textul turcesc de dr. Andrei Antalfi, în « Buletinul Comisiei Istorice a României », XII (1933), p. 43-47.

Istoria României, vol. III, București, 1964.

Aggházi, Mária, G., *Magyarországi barokk művészet*, Budapesta, 1960.

Andronic, Alexandru, *Ceramica otomană descoperită la Iași*, în SCIV, 1968, nr.1, p. 159—168.

Bădărău, Dan, *Fost-a Enache din Constantinopol arhitectul bisericii Trei-Ierarhi din Iași ?* în SCIA, III (1956), nr. 1—2, p. 284—290.

Bălan, C., *Activitatea din centrele de meșteri zugravi din Oltenia în secolul al XVIII-lea*. (în mss.).

Balș, G., *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine ...*, Vălenii de munte, 1931.

Balș, G., *Bisericile și mînăstirile moldovenești din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea*, București, 1933.

Bălan C., *Meșterii pietrari din Oltenia în veacurile XVII—XVIII* (Comunicare ținută la sesiunea științifică a Secției de artă medievală din 12—14 mai 1969).

Balș, Ștefan, *O biserică fortificată în Iași (Sf. Ioan Botezătorul)*, în « Închinare lui Nicolae Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 ani », Cluj, 1931, p. 28—31.

Balș, Ștefan, *Vechi locuințe boierești din Gorj*, în SCIA, I (1954), nr. 3—4, p. 83—95.

Scanned with OKEN Scanner

Balş Ştefan, *Restaurarea mînăstirii Gura Motrului*, în « Monumente Istorice. Studii şi lucrări de restaurare », f. loc şi dată (volum multiplicat), p. 97—114.
Balş, Ştefan, *Mînăstirea Hurezu. Descoperiri făcute cu prilejul restaurării* (Metode, mijloace materiale noi folosite), în « Sesiunea ştiinţifică a Direcţiei Monumentelor Istorice, ianuarie 1963», Bucureşti, p. 7—14.
Balş, Ştefan, *Curtea brîncovenească din Potlogi*, Bucureşti, 1968.
Baltazar, A., *Frescurile de la Hurezi*, în BCMI, II (1909), p. 73—74 (biserica mare), p. 123—132 (biserica mare, paraclisul); III (1910) p. 11—16 (bolniţa şi trapeza).
Bărcăcilă, Al., *Cîteva icoane cu mucenici şi arhangheli ostaşi călăreţi*, în BCMI, XXXIII (1940), p. 88—93.
Barnea, I., *Un miniaturist român din secolulul al XVIII-lea: popa Flor*, Bucureşti, 1949, (Extras dn « Biserica Ortodoxă Română », 1948 nr. 11—12).
Berindei, Dan, *Cu privire la biografia inginerului şi « arhitectonului » Moritz von Ott*, în « Monumente şi Muzee », Bucureşti, I (1958), nr. 1, p. 205—213.
Beza, Marcu, *Urme româneşti în răsăritul ortodox*, Bucureşti, 1935.
Bielz Julius, *Manufacturile de ceramică fină din Transilvania*, în « Muzeul Brukenthal, Studii şi Comunicări », Sibiu, IV (1956), p. 3—12.
Bielz, Julius, *Das Werk des Sebastian Hann*, în « Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum », Sibiu, N.F. II (1932).
Bielz, Julius, *Arta aurarilor saşi din Transilvania*, Bucureşti, 1957.
Bíró, József, *A bonchidai Bánffy-kastély*, în «Erdélyi tudományos füzetek», Cluj, 1935.
Bíró, József, *A gernyerzegi Teleki Kastély*, Budapesta, 1938.
Bíró, József, *Erdélyi kastélyok*, Budapesta, (1944).
Bíró, József, *A Kolozsvári szent Mihály templon barokk emlékei*, Cluj, 1934.
Bobulescu, C., *Date cu privire la unele biserici din judeţul Iaşi*, în « Anuarul C.M.I. », II (1928).
Bobulescu, C., *Zugravii Pîrvul Mutul, Constantinos Grecul* (1682—1735) *şi Nifon Udresco stareţul mînăstirii Secului (1657—1765) cu autobiografia lui Ghenadie Pîrvulescu arhimandritul (22 octomvrie 1865 — 6 septembrie 1873*, în « Arhiva românească », tom. V (1940), p. 103—156.
Bogdan, N., A., *Oraşul Iaşi*. Monografie istorică şi socială ilustrată, ed. a II-a, Iaşi, 1913.
Brătulescu, V., *Elemente profane în pictura religioasă*, în BCMI, XXVII (1934), p. 49—67, şi XXVIII (1935), p. 127—135.
Brătulescu, V., *Biserici din Transilvania*, în BCMI, XXVIII (1935), p. 81—86.
Brătulescu, V., *Biserici de cîmp*, în BCMI, XXXII (1939), p. 97—132.
Brătulescu, V., *Mînăstirea Polovraci*, în BCMI, XXXIII (1940), p. 5—34.
Brătulescu, V., *Zugravul Constantinos*, în « Mitropolia Olteniei », XIII (1961), nr. 10—12,. p 688—698.
Brătulescu, V., *Dascălii de zugravi Ioan şi Mincu de la Râmnic şi Argeş*, în MO, XV (1963), nr. 11—12, p. 859—871.
Brătulescu, V., *Pictura Sucevitei şi datarea ei* în M. M., 1964, nr. 5—6.
Brătulescu, V., *Portretul logofătului Ioan Movilă Ioanichie în tabloul votiv de la Suceviţa*, în M. M. 1966, nr. 1—2.
Brezianu, B., *Rudimente de învăţămînt artistic la « zugravii de subţire » din Moldova şi Ţara Românească*, în SCIA, XII (1962), nr.1, p. 79—105.
Busuioceanu, Al., *Icoanele vechi româneşti*, în « Ramuri », XXIII (1929), nr. 1, p. 3—6.
Buşe, Constantin, *Mînăstirea Sinaia*. Monumente istorice, Bucureşti, 1967, p. 25+44 ilus. +1 plan.
Cândea, Virgil, *L'humanisme d'Udriste Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie*, în « Revue des Etudes Sud-Est européennes », VI (1968), p. 239—287.

Scanned with OKEN Scanner

Cantacuzino, Gh., *Mînăstirea Cotroceni*, Bucureşti, 1968.
Catalogul expoziţiei de argintării, broderii şi ţesături din Ţara Românească în secolele XVI-XVIII, / Bucureşti, 1956 /.
Chihaia, Pavel, *Etape de construcţie în incinta mînăstirii «Negru Vodă» din Cîmpulung-Muscel*, în S.C.I.A., VIII (1961), nr. 1, p. 208—221.
Chihaia, Pavel, *Două vechi autoportrete din Ţara Românească*, în S.C.I.A., X (1963), nr. 1 p. 211—222.
Chihaia, Pavel, *Date noi cu privire la pietrele de mormînt ale lui Matei Basarab şi ale familiei sale*, în S.C.I.A. (seria Artă Plastică). XI (1964) nr. 1. p. 109—121.
Chihaia, Pavel, *Elias Nikolai als Bildhauer der rumänischen Wojewoden*, în Forschungen zur Volks und Landeskunde, VII (1965), nr. 2. p. 62—65.
Chihaia, Pavel, *Un sculptor român din epoca brîncovenească: Lupu Sărăţan*, în «Revista Muzeelor», V (1968), nr. 1, p. 17—22.
Chihaia, Pavel, *O emblemă cantacuzină la Muzeul Naţional de Antichităţi*, în «Revista Muzeelor» V (1968) Nr 4, p. 357—359.
Constantinescu-Iaşi, P., *Relaţiile culturale româno-ruse din trecut*, Bucureşti, 1954.
Creţeanu, Radu, *Biserica din Baia de Aramă*, în MO, VII (1955), nr. 10—12, p. 563—582.
Creţeanu, Radu, *Biserica din Glogova*, în MO, VIII (1956), nr. 6—7, p. 360—366.
Creţeanu, Radu, *Biserici de zid de pe Valea Motrului* (*Raionul Baia de Aramă*), în MO, IX (1957), nr. 1—2, p. 29—45.
Creţeanu, Radu, *Cule şi case întărite de pe valea Motrului*, în «Monumente şi Muzee», I (1958), p. 93—117.
Creţeanu, Radu, *Cei ce au ctitorit cu munca, zugrăviţi în bisericile de pe valea Motrului*, în «Monumente şi Muzee» I (1958).
Cristescu, Pr., D., *Arnota*. Rîmnicu Vîlcea, 1937.
Die deutsche Kunst in Siebenbürgen, Sibiu, 1934.
Drăghiceanu. Virgil, *Cetăţuia din Iaşi*. Studiu arheologic, în BCMI, VI (1913), p. 145—180.
Drăghiceanu, Virgil, *Catalogul colecţiunilor Comisiunii Monumentelor Istorice*, Bucureşti, 1913.
Drăghiceanu, Virgil, *Comunicări. (Pictorii lui Matei Basarab la Arnota-Vâlcea)*, în BCMI, XXII (1929), p. 138.
Drăghiceanu, Virgil, *Comunicări. (Mînăstirea Văcăreşti)*, în BCMI, XXII (1929), p. 138.
Drăghiceanu, Virgil, *Monumentele Olteniei. Raportul al II-lea*, în BCMI, XXVI (1933), p. 49—75.
Drăghiceanu, Virgil, *Monumentele Olteniei*, în BCMI, XXVI (1933), p. 49—75.
Dragomir, S., *Contribuţii privitoare la relaţiile bisericii româneşti cu Rusia în veacul al XVII-lea*, în AAR (Mem. s. ist.) S.II, t. XXXIV (1911—1912), p. 1065—1247.
Drăguţ, V., *Datarea picturilor murale ctitoriceşti din biserica din Cepturoaia*, în SCIA, IX (1962), nr. 1, p. 189—192.
Dumitrescu, Florentina, *Un exemplar reprezentativ de sculptură în lemn din Moldova în secolul al XVIII-lea*. (Notă), S.C.I.A., VII (1960) nr. 1, p. 247—253.
Dumitrescu, Florentina. *Aspects de la décoration des iconostas de Valachie à la fin du XVIIIe siècle*. Rev. Roum. Hist. Art., 5 (1965), p. 73—81.
Dumitrescu, Florentina, *L'ornementation dans la peinture murale de l'époque du prince Constantin Brîncoveanu*. Rev. Roum. Hist. Art., 2. (1965), p. 95—110.
Dumitrescu, Florentina, *Etape din evoluţia artei vechi româneşti reflectate în ornamentică*. S.C.I.A. XXII (1965), nr. 1, p. 115—129.
Dumitrescu, Florentina, *Observaţii asupra stilului brîncovenesc. Decoraţia iconostasului*, în S.C.I.A. (1968) nr. 1, p. 25—40.
Dumitrescu, Florentina. *Biserica Mihai Vodă* Bucureşti, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

Dumitrescu, Florentina. *Observații asupra unor modalități estetice în decorația artei medievale românești.* (Comunicare la Sesiunea Științifică din 12—14 iunie, 1969, organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea Institutului, în cinstea celei de a 25-a aniversări a eliberării).
Dumitrescu, Florentina. Radu Crețeanu. *Elemente din veacul al XVIII-lea la biserica din Leordeni (com. Popești Leordeni) București,* în S.C.I.A. XI (1964) nr. 2, p. 295—306.
Florescu, Radu, *Mînăstirea Govora*, București, 1965,
Garaș, Klara, *Magyarországi festészent a XVIII, században*, Budapesta, 1955.
Ghika-Budești, N., *Mînăstirea Hurezi. Biserica cea mare*, în BCMI, II (1909), p. 23—32; III (1910, p. 42—43).
Ghika-Budești, N., *Ruina bisericii sf. Împărați din Tîrgoviște*, (Note arhitectonice), în BCMI III (1910), p. 127—133.
Ghika-Budești, N., *Mînăstirea Golia II.* Studiu arhitectonic, în BCMI, XVII (1924), p. 128 — 140.
Ghika-Budești, N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia III, Veacul al XVII-lea*, în BCMI XXV (1932), fascicole 71—74.
Ghika-Budești, N., *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia, IV, Noul stil din veacul al XVIII-lea*, în BCMI, XXIX (1936), fascicole 87—90.
Ghika-Budești, N., *Artele minore bizantine și române*, în BCMI, XXX (1937), p. 167—174.
Ghika-Budești, N., *L'Ancienne architecture religieuse de la Valachie. Essai de synthèse*, în BCMI, XXXV (1942), p. 1—58.
Giurescu, Dinu, C., *Broderiile de la Trei-Ierarhi din Iași*, în «MM», XXXVI (1960), nr. 3—4, p. 215—238.
Giurescu Dinu, C., *Maîtres orfèvres de Keprovac en Valachie au XVIIe siècle*, în « Revue des études sud-est européennes », tom. II (1964), nr. 3—4, p. 467—510.
Golescu, Maria, *Biserica din Vioreşti*, în « Boabe de grîu », IV (1933), nr. 1, p. 25—30.
Golescu, Maria, *Roata lumii*, în Rev. ist. rom. 1934, p. 297—300.
Golescu, Maria, *Prea puternicul Samson*, în B.C.M.I., XXXIII, 1940, p. 85—87.
Golescu, Maria, *Motive animale în sculptura decorativă și semnificația lor simbolică și religioasă*, în B.C.M.I., XXXVI (1943), p. 36—48.
Golescu, Maria, *Danses et danseurs dans la peinture des églises roumaines*, în « Rev. hist. du sud Est Europ.» 1946 p. 135.
Gorovei, Artur, *Monografia Orașului Botoșani*, Botoșani, f.a.
Greceanu, Eugenia, *Casa de piatră din Herăști*, (Studiu arhitectonic), în « Monumente și muzee », I (1958), p. 131—148.
Greceanu, Radu, *Casa de piatră din Herăști*, (Istoric), în « Monumente și muzee », I (1958), p. 119-129.
Ionescu, Grigore, *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri pînă la 1900*, București, 1937.
Ionescu, Grigore, *București, orașul și monumentele sale*, București, 1956.
Ionescu, Grigore, *Arhitectura populară românească*, București, 1957.
Ionescu, Grigore, *Istoria arhitecturii în România, II*, (De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de al cincilea deceniu al veacului al XX-lea), Bucureşti, 1965.
Ionescu, Grigore și Gheorghe Curinschi, *Documente de arhitectură din România*, mapele 7—9, București, 1964.
Iorga, N., *Arginturile lui Constantin Brîncoveanu*, în BCMI, VII (1914), p. 97—110.
Iorga, N., *Portretele lui C. Brîncoveanu și ale familiei sale*, în BCMI, VIII (1915), p. 49—54.
Iorga, N., *Istoria românilor prin călători*, 3 vol. + 1 adaus, București, 1920—1922.
Iorga, N., *Art et littérature des Roumains. Synthèses parallèles*, Paris, 1929.

Scanned with OKEN Scanner

Iorga, N., *La création religieuse du Sud-Est européen*, Paris, 1929.
Iorga, N., *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, Ed. a II-a revăzută și adăogită, 2 vol., București, 1928—1930.
Iorga, N., *Icoanele de la muzeul Sinaii*, în BCMI, XXIV (1931), p. 61—65.
Iorga, N., *Biserica de la Cocorăști-Grind*, în BCMI XXIV (1931), p. 188.
Iorga, N., *Les arts mineurs en Roumanie*, 2 vol., București, 1934—1936.
Iorga, N., *Veche artă moldovenească în ținutul Neamțului*, în BCMI, XXXII (1939), p. 1—14.
Iorga, N., și G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.
Iorgulescu, B., *Din istoria picturii în Țara Românească*, în « Literatură și artă română », V (1900), București, 1901, p. 221—227.
Istoria Bisericii Române. Manual pentru Institutele Teologice. Vol. I (—1632), Vol. II (1632—1649), București, 1957 și 1958.
Jänecke, Wilhelm, *Das Rumänische Bauern-und Bojarenhaus*, București, 1918.
Joja, Constantin, arh. Paul Petrescu, *Arhitectura urbană românească din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea* — Craiova, în S.C.I.A., XV (1968) nr. p. 69—78.
Lapedatu, Al., *Icoanele lui Barnovski-Vodă de la Moscova și zugrafii Trei-Erahilor din Iași*, în BCMI, V (1912), p. 110—114.
Кристинкович Бела, *Керамика набатов*, Budapest 1970.
Lapedatu, Al., *Portretele murale de la Hurezi*, în BCMI, I (1908), p. 156—160.
Lăzărescu, Emil, *Câteva date cu privire la ilustrația manuscriselor românești în secolul al XVIII-lea. Ruperea de tradiție*, în SCIA, III (1956), nr. 3—4, p. 73—86.
Lăzărescu, Emil și I. R. Mircea. *Manuscrisele*, în « Studii asupra tezaurului restituit de URSS » București, 1958, p. 211—232.
Literat, V., *Biserici din Țara Oltului și « de pe Ardeal »*, *în* ACMIT, 1932—1938, Cluj, 1938.
Lupu, arh. G., G., *Cetățuia din Iași*, în BCMI, VI (1913), p. 181—194 și VIII (1915), p. 97—121.
Malacopol, Viorica, *Date în legătură cu activitatea arhitecților Freywald*, în SCIA, XI, 2, 1964, p. 325—334.
Marica, Viorica, *Teme antice în opera argintarului Sebastian Hann*, în « Omagiu lui C. Daicoviciu », București, 1960, p. 359—376.
Marica, Viorica, *Cănile istoriate ale argintarului Sebastian Hann*, în « Acta Napocensis », II, Cluj, 1965.
Marica, Viorica, *Cupa din corn de rinocer a argintarului Sebastian Hann*, în S.C.I.A., 1966, nr. 1, p. 119—124.
Meteș, St., *Din istoria artei religioase române. I. Zugravii bisericilor române*, în ACMIT, 1926—1928, Cluj, 1929.
Miclescu, P., E., *Restaurarea catedralei Patriarhiei din București*, în « Monumente Istorice. Studii și lucrări de restaurare », f.l. și a. (volum multiplicat), p. 61—89.
Miclescu, P., E., *Câteva constatări făcute asupra monumentelor din Dealul Patriarhiei, contribuind la restabilirea aspectelor lor originare și la precizarea unor date istorice*, în « Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice, București, ianuarie 1963 », p. 15—22.
Miclescu, P., E., *Monumentele de pe Dealul Patriarhiei*, București, 1967.
Mihail, I., *Pictura bisericii din Săcuieni-Dâmbovița*, în BCMI, XIX (1926), p. 152—166.
Musicescu, Maria Ana, *Broderia din Moldova în veacurile XV-XVIII*, în « Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S. », București, 1958, p. 149—171.
Musicescu, Maria Ana. *Probleme ale portretului în arta medievală românească*, în Arta plastică, X (1963) nr. 12.
Musicescu, Maria-Ana. *La broderie roumaine au moyen-âge*. Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, 1 (1964) nr. 1, p. 61—83 + 18 fig+1 il. color.

Scanned with OKEN Scanner

Musicescu, Maria-Ana. *Introduction à une etude surle portrait de fondateur dans le sud-est européen Essai de typologie*, în Revue des études sud-Est Européennes, VII (1969) nr. 2, p. 281—310.
Musicescu, Maria, Ana, *Broderia medievală românească*, București, 1969.
Musicescu, Maria, Ana și M. Berza, *Mînăstirea Sucevița*, București, 1958.
Nagy, Margit, *Unele aspecte din istoricul construirii palatului Bánffy din Cluj*, în SCIA, VI (1959), nr. 2, p.105—121.
Nagy, Margit, *Castelul din Hodod și unele considerații asupra barocului în Transilvania*, în SCIA, XIII (1966), nr. 1, p. 93—108.
Nagy, Margit, *Adatok a bethlenszentmiklosi Kastély épitéstörténetéhez*, Kelemen Lajos emlékkönyv, Cluj, 1957.
Nagy, Margit, *Reneszánsz és Barokk Erdélyben*. Bukarest, 1970.
Nagy, Margit, *Cornișe și ornamente de coronament la cetățile și castelele transilvănene din veacul al XVII-lea*, (în manuscris).
Nastase, Dumitru, *Tainiță și metereze la vechile biserici din Iași*, în SCIA, IV (1957), nr. 3—4, p. 77—97.
Nastase, Dumitru, *Icoanele*, în « Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S. », București, 1958, p. 173—210.
Nicolescu, Corina, *Locuințe domnești în cuprinsul mînăstirilor în veacurile XV-XVII*, în SCIA, I (1954), nr. 3—4, p. 63—82.
Nicolescu, Corina, *Argintăria decorativă de uz casnic (sec. XVI-XVII) din secția de artă feudală a Muzeului de artă al* R.P.R., în « Studii Muzeale », I (1957), p. 43—52.
Nicolescu, Corina, *Broderiile din Țara Românească în secolele XIV-XVIII*, în « Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S. », București, 1958, p. 117—148.
Nicolescu, Corina, *L'Art roumain ancien*, (Musée d'Art de la République Populaire Roumaine), București, 1964.
Nicolescu, Corina și Fr. Killyen, *Der Krónstädter Goldschmied Georg May II und sein Werk*, Forschungen zur Volks-und Landeskunde, 9 (1966) nr.1, p. 60—90.
Nicolescu, Corina. *Ceramica otomană de Iznik din secolele XVI—YVIII găsită în Moldova*, în Arheologia Moldovei, V, 1967, p. 287—308.
Nicolescu, Corina, *Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului* București, 1967, p. 36.
Niculescu, Remus, *Contribuții la istoria începuturilor picturii românești, în* SCIA, I (1954), nr. 1—2, p. 81—96.
Odobescu, Alexandru, *Însemnări despre monumentele istorice din județele Argeș și Vîlcea*. (călătorie făcută în 1960 din însărcinarea Ministerului cultelor și instrucției publice), în « Opere », II, București, 1967, p. 361—408. ediție critică publicată sub îngrijirea prof. univ. Al. Dima.
Olteanu, Ștefan, Constantin Șerban, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în Evul Mediu*, București, 1969.
Orend, M., *Krüge und Teller. Siebenbürgisch-Sächsische Tömpferwaren*, Sibiu, 1933.
Pănoiu, Andrei, *Portretul votiv din secolul XIX în evoluția realismului*, în Arta Plastică, XIII (1966), nr. 10, p. 4—16.
Pănoiu, Andrei, *Un premergător al picturii moderne românești Matei zugravul*, în « Revista Muzeelor », IV (1967) nr. 1, p. 70—73.
Pănoiu, Andrei, *Pictura votivă din nordul Olteniei, (Secolul XIX)*, București, 1968.
Petrescu, Stelian, *Odoarele de la Neamțu și Secu*, București, 1911.
Petrescu-Dragoș, C., *Restaurarea picturii bisericii din Secuieni-Dâmbovița*, în BCMI, XIX (1926), p. 167—169.

Scanned with OKEN Scanner

Pillat, Cornelia, *Pictura din pridvorul bisericii Kretzulescu din București*, în SCIA, IV (1957), nr. 3—4, p. 135—163.
Pillat, Cornelia, *Tradiție și inovație în arta Țării Românești din a doua jumătate a secolului al XVII-lea: biserica din satul Rebegești*, în SCIA, V (1958), nr. 2, p. 51—72.
Podlacha W., *Das heilige Abendmahl in den Wandgemaelden der Kirchen der Bukovina*, în *Kunstgeschichtlicher Jahrbuch der* K.R. Central — Comision, 1910.
Podlacha, W., *Abendlaendische Einfluesse in den Wandmalereien der gr, ort. Kirchren in der Bukovina*, 1911.
Popa, Corina. *Mănăstirea Plumbuita*, București, 1968.
Popa, Corina, Dumitru Năstase. Biserica *Fundenii Doamnei*, București, 1969, p. 32.
Popa, Radu, *Mogoșoaia. Palatul și muzeul de artă brîncovenească*, București, 1962.
Popa, Radu, *Mînăstirea Golia*, București, 1966.
Popescu, M., C. Iliescu. *Goleşti* (Monumentele patriei noastre). București, 1966.,
Popovici, pr., I., *Un zugrav român necunoscut din veacul al XVIII-lea (1750—1838)*, în BCMI, XXXIII (1940), fascicola 105, p. 39—48.
Pușcașu, Voica. *Decorația exterioară a bisericii mînăstirii Strehaia*, în B.C.M.I., 1970, nr. 3 (în curs de publicare).
Radojčič, S., *Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIVe jusqu'à la fin du XVIIe siècle à la lumière des nouvelles découvertes faites en Jougoslavie*, (Extras din « Actes du colloque international de civilisation balkanique »), Sinaia, 1962.
Romanescu, Marcel, *Odoarele noastre bisericești*, Craiova, 1943.
Romanescu, Marcel, *Argintăria la Bănățeni și Românii balcanici în veacurile XVI-XVIII*, București, 1943.
Roth, V., *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens*, I (Goldschmiedarbeiten), Sibiu, 1927.
Sacerdoțeanu, A., *Constantin Brîncoveanu și ctitoriile sale din Oltenia*, în MO, XVI (1964), nr. 9—10, p. 708—727.
Săndulescu-Verna, C., *Zugravul Grigorie începătorul curentului realist în pictura românească*, în « Biserica Ortodoxă română », IV (1937), nr. 7—10, p. 487—491.
Sas-Zaloziecky, Wladimir, *Die byzantinische Baukunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen*, München, 1955.
Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R., I, Arta românească în epoca feudală, București, 1957.
Sebestyén, Gh., și V. Sebestyén, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, București, 1963.
Slătineanu, Barbu, *Ceramica românească*, București, 1938.
Slătineanu, Barbu, *Ceramica feudală românească*, București, 1958.
Smărăndescu, Paul, *O casă veche: casa Melik*, în BCMI, XXIV (1931), p. 137—141.
Socolescu, Toma, *Casa lui Hagi Prodan din Ploiești*, în BCMI, IX (1916), p. 82—90.
Stoicescu, Nicolae, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, (Extras din MO, Craiova, 1960.
Stoicescu, Nicolae, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, (1961).
Stoide, C., A., *Știri despre cîțiva zugravi moldoveni din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea*, în MM, XXXV, (1959), nr. 7—8, p.
Stojanovič, Dobrila, *La broderie artistique en Serbie du XIVe — au XIXe siècle*, (în lb. sîrbă cu rezumat francez), Belgrad, 1959.
Ștefănescu, I., D., *L'Evolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, text și album, Paris, 1928.
Ștefănescu, I., D., *Contribution à l'étude des peintures murales valaques*. (Transilvanie, district de Vîlcea, Tîrgoviște, et Région de Bucarest) Paris, 1928.

Scanned with OKEN Scanner

Pascu, Ştefan, Viorica Marica, *Clujul medieval*, Bucureşti, 1969.
Ştefănescu, I., D., *L'Evolution de la peinture religieuse. Nouvelles recherches*, text şi album, Paris, 1929.
Ştefănescu, I., D., *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, text şi album, Paris, 1930—1932.
Ştefănescu, I., D., *L'église Doamnei (de la pricesse) à Bucarest*, în BCMI, XXXVI (1934), p. 7—35.
Ştefănescu I., D., *Le monastère de Râşca. Le trésor de Văleni*, în « Byzantion », X (1935) p. 553—590.
Ştefănescu, I., D., *Averea de artă religioasă a Moldovei: Tezaurul de la Putna. Icoanele*, în MM, XXXIII, (1957), nr. 8—9, p. 591—601.
Tafrali, O. *Le trésor byzantin et Roumain du Monastère de Poutna*, text şi album, Paris, 1925.
Tafrali, O., *Le monastère de Suceviţa*, Iaşi, 1929.
Tafrali, O., *Le monastère de Suceviţa et son trésor*, în « Mélanges Ch. Diehl » II, Paris, 1930, p. 207—229.
Teodoru, Horia, *Hanu-Ancuţei*, în BCMI, XXXVII (1944), p. 45—57.
Teodoru, Rada, *Mînăstirea Tismana*, Bucureşti, 1966.
Teodoru, Rada, *Curţi întărite tîrzii*, în SCIA, X (1963), nr. 2, p. 335—355.
Teodorescu, G., *Biserica Ruda-Bârseşti din comuna Bercioi-Argeş. Note asupra picturii*, în BCMI, XXII (1929), p. 72—177.
Theodorescu Răzvan şi Cristian Moisescu. *Urmele unui monument brîncovenesc în curtea domnească din Tîrgovişte*, în S.C.I.A. 1, 1964, p. 121—126.
Theodorescu, Răzvan, *Biserica Stavropoleos*, Bucureşti, 1967.
Theodorescu Răzvan, *Sur les débuts de l'art populaire médiéval roumain*, în Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, VII, 1970 (sub tipar).
Tomescu, Mircea, *Istoria cărţii româneşti de la începuturi pînă la 1918*, Bucureşti, 1968.
Trăjănescu, I., *Biserica şi culele din Măldăreşti-Vîlcea*, în BCMI, V (1912), p. 60—78.
Trésors de l'Art Roumain du XVe au XVIIIe siècles, (Paris, 22 mars — 22 mai 1966), Catalogul expoziţiei, Bucureşti, 1966.
Turcu, Constantin, *Biserica Golia*, în MM, 1958, nr. 5—6.
Ulea, Sorin, *Un ctitor uitat al mînăstirii Suceviţa: Teodosie Barbovschi, mitropolit al Moldovei*, în SCIA, VI (1959) nr. 2, p. 241—249.
Ulea, Sorin, *Datarea ansasmblului de pictură de la Suceviţa*, în « Omagiu lui George Oprescu », Bucureşti, 1961, p. 561—567.
Ulea, Sorin, *Autorii ansamblului de pictură de la Dragomirna*, în SCIA, VIII (1961), nr. 1, p. 221—222.
Voinescu, Teodora, *Preliminarii la studiul artei Cantacuzinilor* (extras), Mînăstirea Neamţ 1947.
Voinescu, Teodora, *Elemente locale realiste în pictura religioasă din regiunea Craiova*, în S.C.I.A. an I (1954) nr. 1—2, p. 61—76.
Voinescu, Teodora, *Zugravul Pîrvul Mutu şi şcoala sa*, în SCIA, II (1955), nr. 3—4, p. 133—157.
Voinescu, Teodora, *Note asupra curţii şi bisericii din Băjeşti*, în SCIA, IV (1957), nr. 1—2, p. 75—108.
Voinescu, Teodora, *Din legăturile artistice ale Ţării Româneşti cu Transilvania*, (Meşteri argintari), în SCIA, III (1956), nr. 1—2, p. 75—97.
Voinescu, Teodora, *Noi identificări de meşteri argintari din Transilvania*, în « Studii muzeale », I (1957), p. 29—42.
Voinescu Teodora, *Note asupra curţii şi bisericii din Băjeşti.*, în S.C.I.A., an IV (1957), p. 75—108.
Voinescu, Teodora, *Contribuţii la studiul manuscriselor ilustrate din mînăstirile Suceviţa şi Dragomirna*, în SCIA, III (1956), nr. 1—2, p. 89—114.

Scanned with OKEN Scanner

Voinescu, Teodora, *Argintăria în colecția de artă medievală din tezaur*, în « Studii de Istoria Artei », I, București, 1958, p. 57—114.
Voinescu, Teodora, *Școala de pictură de la Hurezi*, în « Omagiu lui George Oprescu » București, 1961, p. 573—587.
Voinescu, Teodora, *Zugravi din veacul al XVIII-lea la biserica Sf. Împărați din Târgoviște*, în SCIA, VIII (1961), nr. 2, p. 473—474.
Voinescu, Teodora. *Pomelnicul cu donator al Mînăstirii Moldovița*, în S.C.I.A., X (1963), nr. 1, p. 204—211.
Voinescu, Teodora, *Un maestru al portretului: Pîrvu Mutu*, în « Arta Plastică », XIII (1966), nr. 12, p. 3—9.
Voinescu, Teodora, *Modele tradiționale și observații din realitate în pictura munteană a veacului al XVIII-lea. Caetul de modele al lui Radu Zugravul*, în SCIA, (seria artă plastică), XIV (1967), nr, 1, p. 57—69.
Voinescu, Teodora, *Les modèles traditionnels et l'observation de la réalité dans la peinture valaque du XVIIIe siècle: le cahier de modèles de Radu le « zugrav »*, în « Revue Roumaine d'Histoire de l'Art », IV (1967), p. 59—66.
Voinescu, Teodora, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mînăstirile Sucevița și Dragomirna*, în SCIA, II (1955), nr. 1—2, p. 89—114.
Voinescu, Teodora, *Observații asupra stilului brîncovenesc:* Portalul, în S.C.I.A. 1968, nr. 1, p. 3—24.
Voinescu, Teodora. *Între « țărănesc » și « popular » în pictura de la sfîrșitul evului mediu* (Comunicare ținută la sesiunea științifică organizată cu prilejul a 20 de ani de la înființarea Institutului de istoria artei, iunie 1969.).
Voinescu, Teodora, *Un fenomen puțin cercetat: Sibilele în pictura exterioară din Țara Românească*, în S.C.I.A., 2, 1970 (în curs de publicare).
Voinescu, Teodora, *Pîrvu Mutu, Zugravu* București, Ed. Meridiane, 1968.
Voinescu, Teodora, și P. Oprea, *Meșterii locali în pictura feudală din regiunea Craiova*, în SCIA, I (1954), nr. 1—2, p. 217—218.
Voinescu, Teodora și Răzvan Tehodorescu, *Mînăstirea Dragomirna*, București, 1967 (ed. a II-a).
Voițehovski, V., A., *Pamiatniki arhitecturî Moldavii XIV-XVIII vekov*, în « Akademia Nauk SSSR, Institut istorii materialnoi kulturî. Kratkie Scobșcenia », Moscova, 56 (1954), p. 40—50.
Vornicescu, arhim., Nestor, *Două xilogravuri-clișee vechi la mînăstirea « Sfîntul Ioan cel Nou » din Suceava*, în « Biserica Ortodoxă Română », 84 (1966), nr. 1—2, p. 209—228.
Vulcan, I., *Mînăstirea Hurezi*, (Descriere arhitectonică), în BCMI, I (1908), p. 141—148.
I. D. Ștefănescu *Arta veche a Maramureșului*, București, 1968.
Zotta, Sever, *Mînăstirea Golia (Schiță istorică)*, în BCMI, XVII (1924), p. 107—127.

Scanned with OKEN Scanner

Lista ilustrațiilor

1. Hierăști. « Casa de piatră », ruine.
2. Tîrgoviște. Biserica Stelea. Portal.
3. Tîrgoviște. Biserica Stelea.
4. Strehaia. Biserica mînăstirii. Vedere dinspre vest.
5. Strehaia. Biserica mînăstirii. Vedere dinspre sud-est.
6. Brebu. Biserica mînăstirii.
7. București. Biserica Patriarhiei.
8. Pitești. Biserica Sfîntu Gheorghe.
9. Cornetul. Biserica mînăstirii.
10. Rebegești. Biserica.
11. București. Biserica mînăstirii Cotroceni. Vedere din pronaos.
12. Potlogi. Ruinele palatului înainte de restaurare.
13. Potlogi. Palatul. După restaurare.
14. Mogoșoaia. Palatul. Fațada de vest.
15. Mogoșoaia. Palatul. Fațada de est.
16. Mogoșoaia. Palatul. Pivnița.
17. Hurezi. Biserica mînăstirii.
18. Hurezi. Incinta cu trapeza și paraclisul.
19. Hurezi. Foișorul lui Dionisie.
20. București. Biserica mînăstirii Colțea. Fațada de sud.
21. București. Biserica Stavropoleos. Absida altarului exterior.
22. București. Biserica Stavropoleos. Fațada de vest.
23. Preajba. Biserica. Fațada de sud.
24. Preajba. Fortificațiile bisericii.
25. Ploiești. Casa Hagi Prodan.
26. Ploiești. Casa Hagi Prodan. Decorația tavanului.
27. Măldărești. Cula Grecenilor.
28. Văcărești. Biserica mînăstirii.
29. Balamuci. Biserica fostei mînăstiri.
30. Mînăstirea Arnota. « Deisis ». Naos.
31. Mînăstirea Arnota. Sfîntul Procopie.
32. Mînăstirea Arnota. Detaliu din pictura naosului.
33. Mînăstirea Arnota. Portretul lui Matei Basarab. Detaliu din tabloul votiv, pronaos.
34. Mînăstirea Arnota. Portretul Doamnei Elena. Detaliu din tabloul votiv, pronaos.
35. Săcuiani. Biserica. Mihail monahu zugravu. Sfîntul Nicolae zdrobește capiștea și idolii. Pronaos.
36. Săcuiani. Biserica. Ianache zugravu. Plîngerea. Detalii din ciclul Patimilor. Naos.
37. Săcuiani. Biserica. Jupan Ștefan Logofăt și jupîneasa Stana. Detaliu din tabloul votiv. Pronaos.
38. Băjești. Biserica. Jupan Gheorghe și jupîneasa Stana. Detaliu din tabloul votiv. Pronaos.
39. Băjești. Biserica. Sfîntul Teodor Tiron și Sfîntul Teodor Stratilat. Naos.
40. Băjești. Biserica. Dragomir zidarul.
41. Băjești. Biserica. « Deisis ».
42. București. Biserica Doamnei. Constantinos zugravu. Îngerul din scena Bunei Vestiri. Naos.
43. București. Biserica Doamnei. Constantinos zugravu. Uciderea Pruncilor. Naos.
44. București. Biserica Doamnei. Constantinos zugravu. Răstignirea. Naos.
45. București. Biserica Doamnei. Constantinos zugravu. Nașterea. Naos.
46. București. Biserica Doamnei. Constantinos zugravu. Martiriul Sfîntului Gheorghe. Pronaos.
47. Filipeștii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Pilda talanților.

Scanned with OKEN Scanner

48. Filipeștii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Portret de copil. Detaliu din tabloul votiv.
49. Filipeștii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Detaliu din decorația bolții pridvorului.
50. Filipeștii de Pădure. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Portrete de copii. Detaliu din tabloul votiv.
51. Rîmnicul Sărat. Biserica Adormirii Maicii Domnului. Pîrvu Mutu zugravu. Sfîntul Mercurie.
52. Măgureni. Biserica. Pîrvu Mutu zugravu. Sfînta Marina.
53. Mînăstirea Hurezi. Paraclisul. Sfinții Constantin și Elena.
54. Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Tabloul votiv. Pronaos.
55. Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Detaliu din tabloul votiv. Pronaos.
56. Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Detaliu din tabloul votiv. Pronaos.
57. Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Judecata de apoi: Raiul.
58. Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Portretele meșterilor și ispravnicilor. Pridvor.
59. Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Judecata de apoi: Iadul.
60. Mînăstirea Hurezi. Bolnița. Viața adevăratului călugăr. Pridvor.
61. Mînăstirea Hurezi. Paraclisul. Cortul Maicii Domnului. Pridvor.
62. Mînăstirea Hurezi. Schitul Sfinții Apostoli. Ornamentică pictată.
63. București. Biserica Kretzulescu. Scene din Acatistul Maicii Domnului. Pronaos.
64. București. Biserica Kretzulescu. Detaliu din Acatistul Maicii Domnului. Pronaos.
65. Rebegești. Biserica. Sfînta Marina.
66. Preajba. Biserica. Martiriul Sfîntului Petru.
67. Mînăstirea Bistrița. Bolnița. Vînător. Pridvor.
68. Călinești. Biserica. Barza și iepurele. Pridvor.
69. Fărtățești. Biserica. Ilie zugravul Teișanul. Înfricoșata moarte.
70. Almaj. Biserica. Tabloul votiv.
71. Tîrgul Cărbunești. Biserica Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Dumitru. Raiul.
72. Tîrgul Cărbunești. Biserica Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Dumitru. Anița Urdăreanu.
73. Tîrgul Cărbunești. Biserica Sfîntul Ioan Botezătorul și Sfîntul Dumitru. Polcovnicul Mihai Colțescu cu familia.
74. Vijoești. Biserica. Safta Stolniceasa.
75. Gănești. Biserica. Neacșa Stolniceasa și Barbu Gănescu.
76. Pîrîienii de Mijloc. Biserica. Panița Costandina.
77. Călugăreasa. Biserica. Postelnicul Ioan.
78. Călugăreasa. Biserica. Bechir-Aga.
79. Genuneni. Biserica. Filozofi și Sibile.
80. Căzănești. Biserica. Jupanița Elena.
81. Tîrgoviște. Biserica Sfinții Împărați. Portretul Popii Petre.
82. Mînăstirea Arnota. Sfîntul Nicolae. Icoană. Muzeul de Artă, București.
83. Mînăstirea Hurezi. Sfînta Paraschiva. Icoană.
84. Topolnița. Schitul. Arhanghelul Mihail. Icoană. Muzeul de Artă, București.
85. Fecioara tronînd. Icoană. Muzeul de Artă, București.
86. Fecioara tronînd. Icoană. Muzeul Mogoșoaia.
87. Radu Zugravul. Sfîntul Ilie. Detaliu. Icoană. Muzeul de artă, București.
88. Radu Zugravul. Sfîntul Ilie. Icoană. Muzeul de artă, București.
89. Mînăstirea Mărgineni. Epitrahil. Muzeul de artă, București.
90. Mînăstirea Mărgineni. Epitrahil. Detaliu.
91. Mînăstirea Hurezi. Epitrahilul Despinetei. Muzeul Mogoșoaia.
92. Poală de icoană a lui Gherasim Galatianul. Muzeul Mogoșoaia.
93. Dveră de la Mavrocordat. Muzeul de artă, București.
94. Golești. Biserica. Chenarul ușii. 1646.
95. Pinu. Biserica. Pisania.
96. Mînăstirea Arnota. Lespedea de pe mormîntul lui Matei Basarab.
97. Tîrgoviște. Biserica Domnească. Lespedea de pe mormîntul Doamnei Elena.
98. Mogoșoaia. Palatul. Consolă decorată cu mascheron.
99. București. Mînăstirea Văcărești. Bază de coloană decorată cu mascheron.

Scanned with OKEN Scanner

100. Mînăstirea Berca. Chenar de fereastră decorat cu cap de înger.
101. Mogoşoaia. Palatul. Delfin, motiv decorativ din balustrada loggiei.
102. Bucureşti. Biserica Stavropoleos. Leu, motiv decorativ din sculptura balustradei pridvorului.
103. Rîmnicul Sărat. Samson. (provine de la vechea trapeză). Muzeul Mogoşoaia.
104. Bucureşti. Biserica Colţea. Evanghelist, detaliu din sculptura portalului.
105. Mogoşoaia. Palatul. Pisania.
106. Potlogi. Palatul. Pisania.
107. Bucureşti. Biserica Colţea. Placă decorată cu acvila bicefală. 1715.
108. Doiceşti. Biserica. Portalul.
109. Mînăstirea Hurezi. Biserica mare. Portalul.
110. Bucureşti. Biserica Stavropoleos. Portalul.
111. Mînăstirea Sinaia. Portalul. Detaliu.
112. Bucureşti. Mînăstirea Văcăreşti. Portalul.
113. Bucureşti. Mînăstirea Pantelimon. Portalul.
114. Bucureşti. Biserica Colţea. Pridvorul.
115. Bucureşti. Biserica Colţea. Balustrada pridvorului. Detaliu.
116. Bucureşti. Mînăstirea Văcăreşti. Pridvorul paraclisului.
117. Mînăstirea Hurezi. Foişorul lui Dionisie.
118. Bucureşti. Mînăstirea Văcăreşti. Vedere în pronaos.
119. Potlogi. Biserica. Chenar de fereastră.
120. Preajba. Biserica. Chenar de fereastră.
121. Preajba. Biserica. Chenar de fereastră.
122. Mogoşoaia. Palatul. Loggia.
123. Mogoşoaia. Palatul. Coloană. Faţada de vest.
124. Mogoşoaia. Palatul. Detaliu din balustrada loggiei.
125. Mogoşoaia. Palatul. Bază de coloană. Faţada de vest.
126. Mogoşoaia. Palatul. Foişor. Bază de coloană. Faţada de est.
127. Mogoşoaia. Palatul. Capitele de coloane.
128. Mogoşoaia. Palatul. Loggia. Vedere din interior.
129. Potlogi. Palatul. Balustrada foişorului.
130. Brădeşti. Biserica. Chenar de fereastră.
131. Bucureşti. Mînăstirea Cotroceni. Lespedea de mormînt a lui Matei Cantacuzino.
132. Tîrgovişte. Biserica Mitropoliei. Lespedea de mormînt a patriarhului Dionisie. Muzeul judeţean.
133. Bucureşti. Mînăstirea Cotroceni. Lespedea de mormînt a lui Iordache Cantacuzino.
134. Tîrgovişte. Biserica Mitropoliei. Lespedea de mormînt a lui Iancu Văcărescu. Muzeul judeţean.
135. Tîrgovişte. Biserica Mitropoliei. Mormîntul Bălaşei Cantacuzino. Muzeul judeţean.
136. Mînăstirea Bistriţa. Bolniţa. Iconostasul. Detaliu.
137. Bucureşti. Biserica fostei mînăstiri Cotroceni. Iconostas — uşile împărăteşti.
138. Costeştii de Vale. Biserica. Iconostas— uşile împărăteşti. Detaliu.
139. Măgureni. Biserica. Iconostas. Detaliu de arhitravă.
140. Tîrgovişte. Biserica Domnească. Iconostas.
141. Mogoşoaia. Biserica de curte a palatului. Iconostas. Detaliu de arhitravă.
142. Mînăstirea Arnota. Iconostas — uşile împărăteşti. Muzeul de artă, Bucureşti.
143. Bucureşti. Biserica Colţea. Uşile de intrare.
144. Bucureşti. Biserica Colţea. Analog.
145. Bucureşti. Biserica Colţea. Jilţ domnesc. Detaliu.
146. Bucureşti. Biserica Colţea. Strană. Detaliu.
147. Mînăstirea Arnota. Sfeşnic. Muzeul de artă, Bucureşti.
148. Cîmpulung-Muscel. Mînăstirea Negru Vodă. Pocal dăruit de Matei Basarab şi Doamna Elena. 1641. Muzeul de artă, Bucureşti.
149. Mînăstirea Tismana. Candelă dăruită de Matei Basarab. Muzeul de artă, Bucureşti.
150. Mînăstirea Cotroceni. Argintarul E. V. din Braşov. Disc dăruit mînăstirii de Şerban Cantacuzino. Muzeul de artă, Bucureşti.
151. Argintarul E. V. din Braşov. Taler. Muzeul din Şcheii Braşovului.
152. Mînăstirea Bistriţa. Argintarul E. V. din Braşov. Anaforniţă dăruită mînăstirii de Constantin Brîncoveanu. 1685. Muzeul de artă, Bucureşti.
153. Bucureşti. Mînăstirea Cotroceni. Sebastian Hann. Candelă.
154. Mînăstirea Hurezi. Chivot. 1691—1692. Muzeul de artă, Bucureşti.

Scanned with OKEN Scanner

155. Johannes Henning. Candelă. Muzeul de artă, Bucureşti.
156. Mînăstirea Hurezi. Sebastian Hann. Ferecătură de evanghelie dăruită mînăstirii de către Constantin Brîncoveanu şi Doamna Maria. 1708—1709. Muzeul de artă, Bucureşti.
157. Mînăstirea Surpatele. Georg May II. Ferecătură de evanghelie dăruită de Doamna Maria. 1708. Muzeul de artă, Bucureşti.
158. Mînăstirea Sărindar. Pieter Hiemesch. Ferecătură de evanghelie dăruită de vel vistier Şerban Grecianu. 1694. Muzeul de artă, Bucureşti.
159. Mînăstirea Cotroceni. Argintarul E. V. din Braşov. Ripidă dăruită mînăstirii de Şerban Cantacuzino. 1685. Muzeul de artă, Bucureşti.
160. Mînăstirea Tismana. Cutie de relicve dăruită de arhidiaconul Nicodim şi egumenul Petronie. 1671.
161. Cerbureni. Cahlă. Secolul XVII. Colecţia Slătineanu.
162. Cerbureni. Cahlă. Secolul XVII. Colecţia Slătineanu.
163. Cahlă din Ţara Românească, cu inscripţia: Simeon 1666. Colecţia Slătineanu.
164. Farfurie din Ţara Românească. Sfîrşitul secolului XVII — începutul secolului XVIII. Colecţia Slătineanu.
165. Iaşi. Biserica Galata înainte de restaurare.
166. Aroneanu. Biserica.
167. Mînăstirea Dragomirna. Biserica mare.
168. Mînăstirea Dragomirna. Biserica mare. Turla.
169. Mînăstirea Dragomirna. Biserica mare. Turla. Detaliu.
170. Mînăstirea Dragomirna. Biserica mare. Bolţile naosului.
171. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi.
172. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi. Detaliu de faţadă.
173. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi. Absida de nord.
174. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi. Detaliu de faţadă.
175. Iaşi. Mînăstirea Cetăţuia. Biserica.
176. Iaşi. Mînăstirea Golia. Biserica.
177. Iaşi. Mînăstirea Golia. Biserica. Portalul.
178. Iaşi. Mînăstirea Golia. Biserica. Cadrul uşii dintre pronaos şi naos. Detaliu.
179. Galaţi. Biserica Precista.
180. Iaşi. Biserica Barnovschi.
181. Iaşi. Biserica Sfîntul Sava.
182. Mînăstirea Sucevita. Vedere de ansamblu.
183. Mînăstirea Dragomirna. Trapeza. Interior.
184. Iaşi. Mînăstirea Cetăţuia. Trapeza. Bolţile.
185. Iaşi. Biserica Sfinţii Teodori.
186. Iaşi. Biserica Curelari.
187. Iaşi. Biserica Sfîntul Gheorghe (Mitropolia veche).
188. Iaşi. Mînăstirea Frumoasa. Biserica.
189. Leţcani. Biserica.
190. Ruginoasa. Biserica palatului.
191. Iaşi. Mînăstirea Cetăţuia. Casele domneşti.
192. Iaşi. Mînăstirea Cetăţuia. Casele egumeneşti.
193. Paşcani. Conacul Cantacuzino. Foişorul.
194. Trifeşti. Conacul Ghica-Balş. Vedere generală.
195. J. Rey. Piaţa din Iaşi după 1845. Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S. România.
196. Iaşi. Mînăstirea Frumoasa. Palatul.
197. Iaşi. Mînăstirea Golia. Fîntîna de la intrare.
198. Mînăstirea Sucevita. Faţada de nord. Scara lui Ioan Sinaitul.
199. Mînăstirea Sucevita. Faţada absidei de est.
200. Mînăstirea Sucevita. Faţada de sud. Pocrovul şi scene din Acatist.
201. Mînăstirea Sucevita. Aducerea moaştelor lui Ioan cel Nou la Suceava.
202. Mînăstirea Sucevita. Faţada de sud. Filozofi antici (Aristotel şi Pithagora).
203. Mînăstirea Sucevita. Absida de sud. Îngeri.
204. Mînăstirea Sucevita. Izgonirea Israeliţilor din Egipt.
205. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi. Sfînt militar. Detaliu. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.
206. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi. Scenă din Acatist. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.
207. Iaşi. Biserica Trei Ierarhi. Portretul lui Vasile Lupu. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iaşi.
208. Iaşi. Biserica Golia. Tablou votiv. Detaliu.
209. Iaşi. Biserica Golia. Judecata de apoi. Pridvor.
210. Iaşi. Mînăstirea Cetăţuia. Sfinţi militari. Naos.
211. Tetravanghelul lui Ivanco. 1646. Evanghelistul Ioan.

Scanned with OKEN Scanner

212. Mînăstirea Humor. Arhanghelul Mihail. Icoană.
213. Dărmănești-Neamț. Sfînta Paraschiva. Icoană. Muzeul de artă, București.
214. Mînăstirea Putna. Înălțarea. Icoană. Muzeul Mînăstirii.
215. Mînăstirea Neamț. Fragment de iconostas (provine din Cetatea Neamțului).
216. Iași. Biserica Sfinții Teodori. Isus Cristos. Icoană.
217. Mînăstirea Dragomirna. Aer de la Anastase Crimca. 1612.
218. Mînăstirea Dragomirna. Aer de la Anastase Crimca. Detaliu. 1612.
219. Iași. Biserica Trei Ierarhi. Dveră. Muzeul de artă, București.
220. Mînăstirea Sucevița. Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă. Muzeul mînăstirii.
221. Mînăstirea Sucevița. Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă. Detaliu. Muzeul mînăstirii.
222. Mînăstirea Sucevița. Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă. Detaliu. Muzeul mînăstirii.
223. Mînăstirea Sucevița. Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă. Detaliu. Muzeul mînăstirii.
224. Mînăstirea Sucevița. Acoperămînt de mormînt al lui Simeon Movilă. Muzeul mînăstirii.
225. Iași. Acoperămîntul de mormînt al Doamnei Tudosca. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iași.
226. Iași. Acoperămîntul de mormînt al Doamnei Tudosca. Detaliu. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iași.
227. Iași. Acoperămîntul de mormînt al Doamnei Tudosca. Detaliu. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iași.
228. Iași. Acoperămîntul de mormînt al voievodului Ion. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iași.
229. Iași. Acoperămîntul de mormînt al voievodului Ion. Detaliu. Muzeul Mitropoliei Moldovei, Iași.
230. Iași. Biserica Barnovschi. Văl liturgic. 1734.
231. Iași. Biserica Barnovschi. Văl liturgic. 1734. Detaliu.
232. Iași. Biserica Barnovschi. Văl liturgic. 1734. Detaliu.
233. Iași. Biserica Barnovschi. Văl liturgic. 1734. Detaliu.
234. Iași. Biserica Barnovschi. Văl liturgic. 1734. Detaliu.
235. Mînăstirea Văratec. Dveră de ușă împărătească.
236. Mînăstirea Văratec. Dveră. Secolul XIX. Detaliu.
237. Mînăstirea Văratec. Acoperămînt pentru Sfînta masă.
238. Mînăstirea Văratec. Felon de la Safta Brîncoveanu.
239. Mînăstirea Dragomirna. Stema cu pisanie a turnului de intrare.
240. Iași. Trei Ierarhi. Stema casei domnești.
241. Iași. Mînăstirea Golia. Portalul bisericii.
242. Iași. Mînăstirea Golia. Cadrul ușii dintre pronaos-naos. Detaliu.
243. Iași. Biserica Sfîntul Spiridon. Lespedea de mormînt a lui Constantin Ghica.
244. Mînăstirea Voroneț. Lespedea de mormînt a lui Grigorcea.
245. Mînăstirea Sucevița. Lespedea de mormînt a lui Ieremia Movilă. 1606.
246. Mînăstirea Sucevița. Analog.
247. Mînăstirea Moldovița. Pomelnic.
248. Iași. Trei Ierarhi. Cățuie dăruită de Vasile Lupu. 1639.
249. Iași. Trei Ierarhi. Candelabru. Muzeul de artă, București.
250. Iași. Trei Ierarhi. Ibric. Muzeul de artă, București.
251. Iași. Trei Ierarhi. Candelă dăruită de Vasile Lupu. Muzeul de artă, București.
252. Iași. Trei Ierarhi. Ferecătură de evanghelie dăruită de Vasile Lupu. Muzeul de artă, București.
253. Iași. Mitropolia. Cristelniță dăruită de Antonie Ruset. 1678. Muzeul de artă, București.
254. Mînăstirea Slatina. Cristelniță. 1617. Muzeul de artă, București.
255. Iași. Trei Ierarhi. Placă pomelnic de ceramică. Secolul XVII. Muzeul de artă, București.
256. Vas de Kuty. Colecția de artă comparată, București.

Scanned with OKEN Scanner

257. Teiuș. Biserica ortodoxă (fostă unită). Portalul de vest. Detaliu.
258. Porcești. Biserica ortodoxă.
259. Deva. Magna Curia (Muzeul județean). Fațada.
260. Cetatea de Baltă. Curia.
261. Sînmiclăuș. Castelul.
262. Lăzarea. Castelul. Detaliu din fațadă.
263. Prejmer. Barbacana cetății.
264. Sighișoara. Turnul cu ceas.
265. Cluj. Bastionul croitorilor.
266. Cluj. Petru Dioszegi. Mormîntul lui Süközd. Muzeul de istorie, Cluj.
267. Elias Nicolai. Mormîntul lui Apaffy. Muzeul de artă, Budapesta.
268. Sibiu. Biserica evanghelică, Elias Nicolai. Epitaful lui Valentin Franck. 1648. Ferula bisericii.
269. Sibiu. Biserica evanghelică. Sigismund Möss. Epitaful lui Matthias Semriger. Ferula bisericii.
270. Cluj. Biserica reformată din str. Kogălniceanu. Amvonul.
271. Hunedoara. Castelul. Picturi murale din sala Dietei.
272. Hunedoara. Biserica Sfîntul Nicolae. Scene votive. Pictură.
273. Hunedoara. Biserica Sfîntul Nicolae. Scene votive. Pictură.
274. Hunedoara. Biserica Sfîntul Nicoale. Intrarea în Ierusalim. Pictură.
275. Budești-Susani. Biserica ortodoxă. Ușile împărătești.
276. Hunedoara. Biserica Sfîntul Nicolae. Deisis. Icoană.
277. Sibiu. Ladă de zestre. Din colecția Sigerus. Muzeul Brukenthal.
278. Sibiu. Covor « transilvănean ». Muzeul Brukenthal.
279. Sibiu. Biserica evanghelică. Johann Ongert. Potir.
280. Bistrița. Biserica evanghelică. Pahar de argint.
281. Sibiu. Biserica evanghelică. Hans Schwartz. Potir.
282. Codlea. Biserica evanghelică. Bartesch Igell.
283. Brașov. Biserica Neagră. Michael Schwartz. Cană.
284. Cluj. Cană habană. Muzeul etnografic.
285. Cluj. Rezervor de apă haban. Muzeul de istorie.
286. Alba Iulia. Biserica ortodoxă (fostă unită).
287. Făgăraș. Biserica Sfîntul Nicolae.
288. Rășinari. Biserica ortodoxă.
289. Sîmbăta de Sus. Biserica lui Brîncoveanu. Ruine înainte de restaurare.
290. Sîmbăta de Sus. Biserica lui Brîncoveanu după restaurare.
291. Sadu. Biserica ortodoxă.
292. Cluj. Fosta biserică iezuită. Detaliu din interior.
293. Cluj. Fosta biserică iezuită. Fațada.
294. Brașov. Biserica Sfîntul Nicolae din Șchei. Fațada de vest.
295. Timișoara. Catedrala romano-catolică.
296. Oradea, Catedrala romano-catolică.
297. Dumbrăveni. Biserica armenească.
298. Blaj. Biserica ortodoxă (fosta catedrală unită).
299. Cluj. Biserica ortodoxă (fostă a Minoriților).
300. Beiuș. Biserica ortodoxă.
301. Oradea. Catedrala ortodoxă.
302. Mînăstirea Bodrog. Biserica.
303. Alba Iulia. Poarta cetății văzută dinspre oraș.
304. Alba Iulia. Poarta cetății văzută din exterior.
305. Deva. Magna Curia. Scara.
306. Deva. Magna Curia. Cămin (interior).
307. Deva. Magna Curia. Balconul.
308. Hodod. Castelul.
309. Bonțida. Portalul castelului.
310. Gornești. Castelul.
311. Oradea. Fostul palat al Episcopiei catolice.
312. Cluj. Refectoriul din fostul Convictus nobilium.
313. Cluj. Portal de la fostul Convictus nobilium.
314. Sibiu. Palatul Brukenthal. Fațada principală.
315. Sibiu. Palatul Brukenthal. Fațada spre curtea a II-a.
316. Sibiu. Palatul Brukenthal. Salon.
317. Cluj. Palatul Banffy. Fațada.
318. Brașov. Fostul Palat municipal (Muzeul județean).
319. Sibiu. Casa din str. 1 Mai, nr. 13.
320. Gherla. Casa din str. Mihai Viteazul nr. 6.
321. Brașov. Școala din Șchei (Muzeu).
322. Cluj, David Sipos. Cadru de fereastră. Muzeul de istorie, Cluj.

Scanned with OKEN Scanner

323. Sighișoara. Biserica Mînăstirii. Fierula bisericii Johann Vest. Altar.
324. Sibiu. Biserica evanghelică. Sebastian Hann. Epitaful lui V. Franck von Frankenstein. Ferula bisericii.
325. Sibiu. Biserica evanghelică. Epitaful lui Samuel Dobosi. Ferula bisericii.
326. Cluj. Johann König (?) Portal de la împrejmuirea bisericii Sfîntul Mihail.
327. Cluj. Biserica Sfîntul Mihail. Amvonul.
328. Cluj. Biserica Sfîntul Mihail. Johann Nachtigal (?). Răstignirea. Relief.
329. Cluj. Biserica Sfîntul Mihail. A. Schuchbauer. Altar. Cei trei magi. Sculptură.
330. Cluj. A. Schuchbauer. Statuia Mariei.
331. Făgăraș. Biserica Sfîntul Nicolae. Cina și Spălarea picioarelor. Picturi.
332. Făgăraș. Biserica Sfîntul Nicolae. Evanghelistul Matei. Liturghia îngerească. Picturi.
333. Gurasada. Biserica ortodoxă. Anastasis. Pictură.
334. Gurasada. Biserica ortodoxă. Chinurile iadului. Pictură.
335. Nicula. Biserica ortodoxă. Luca din Iclod. Icoana Mariei.
336. Cluj. Fosta biserică a iezuiților. Icoana Mariei.
337. Blaj. Catedrala ortodoxă. Șt. Tenețchi. Icoană de la iconostasul bisericii.
338. Blaj. Catedrala ortodoxă. Șt. Tenețchi. Iconostasul. Detaliu.
339. Sibiu. Jeremias Stavronius. Portretul lui Matthias Semriger. Muzeul Brukenthal.
340. Cluj. Biserica Sfîntul Mihail. Anton Maulpersch. Închinarea magilor. Pictură de șevalet.
341. Oradea. Catedrala romano-catolică. Johann Nepomuk Schöpf. Cupola catedralei. Pictură.
342. Sibiu. Johann Martin Stock. Portretul lui I. G. Fabritius. Muzeul Brukenthal.
343. Sibiu. Johann Martin Stock. Portretul lui Samuel von Brukenthal. Muzeul Brukenthal.
344. Sibiu. Portretul lui Horia. Muzeul Brukenthal.
345. Sibiu. Portretul lui Cloșca. Muzeul Brukenthal.
346. Sibiu. Portretul lui Crișan. Muzeul Brukenthal.
347. Făgăraș. Biserica Sfîntul Nicolae. Iconostasul bisericii.
348. Făgăraș. Biserica Sfîntul Nicolae. Portalul.
349. Blaj. Catedrala ortodoxă. Iconostasul. Detaliu.
350. Sibiu. Sebastian Hann. Cană. Muzeul Brukenthal.
351. Brașov. Meșterul P. H. Cană.
352. Turnișor. Biserica evanghelică. Sebastian Hann (?). Cană.
353. Sebeș. Biserica evanghelică. Michael Pilder. Potir. 1756.
354. Cisnădie. Biserica evanghelică. Johann Christoph Schwartz. Potir. 1698.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Résumé du premier et du deuxième volume

L'art populaire

L'art populaire roumain offre un vaste domaine d'investigation, autant par sa continuité et par les traditions qui sont à la base de son développement que par les contacts multiples résultant de la situation géographique du territoire sur lequel celui-ci s'est déroulé. L'unité qui existe dans tous les domaines de l'art populaire n'exclut pas une grande variété de formes originales, effet des différentes circonstances historiques et des stades de développement de la société à travers les organisations sociales successives. Un coup d'œil d'ensemble permettra de saisir les aspects de la création artistique populaire sur tout le territoire de la Roumanie et dans tous les genres.

En architecture, on relève l'art fort brillant des constructions de bois, partie intégrante de la vaste aire qui s'étend au nord jusqu'en Scandinavie et dans les régions boisées de la Volga (U.R.S.S). Le procédé caractéristique des constructions de bois roumaines est celui à poutres horizontales (Blokbau), contrairement à l'Europe septentrionale et aux regions sibériennes, où l'on a pratiqué le système des pièces verticales (Mastenbau). Un autre élément qui contribue à l'unité de l'architecture populaire est le plan, qui comprend en général de deux à quatre pièces. Une pièce caractéristique est le porche, espace mi-couvert occupant d'habitude le devant de la maison, ou, dans certaines zones — en Moldavie par exemple — entourant la maison de toutes parts. Les conditions sociales ou historiques de la vie ont eu pour effet de créer des différenciations régionales, ainsi que l'on relève par exemple dans les anciens « pays » de Vrancea, de la Bîrsa, de Zarand, de l'Olt, d'Argeș, de Gorj, de Maramureș, etc.

Les principaux types de maisons sont: la maison de plain-pied et la maison à demi enfoncée dans le sol, dans la zone de sylvo-steppe de l'Olténie et de la Munténie, dont il existe des exemplaires remarquables par leur décor de sculpture. Dans les zones de collines — Olténie, Munténie, Hunedoara — il s'est développé un type de maison haute: bâtie sur un socle de pierre qui comprend un cellier de plain-pied servant parfois de fortification, de même que dans certaines constructions médiévales (les « koulés »). Des bâtiments annexes complètent les ensembles architecturaux des villages. La qualité et la variété du décor — géometrique, végétal, zoomorphe — sculpté sur bois ou exécuté en stuc, relèvent le sens décoratif du peuple roumain. Il convient de souligner que dans la plupart des cas les éléments ornementaux jouent en même temps un rôle constructif (piliers, portes, etc.)

Les constructions religieuses en bois soulignent la continuité d'une ancienne tradition. Mais le caractère périssable du matériau de construction et les vicissitudes d'une histoire des plus tourmentées font que les édifices plus anciens ont disparu, la plupart des exemplaires conservés datant des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles. Ceux-ci représentent pourtant des types architecturaux remontant aux siècles antérieurs et qui illustrent de fait l'architecture du haut Moyen Age roumain. La caractéristique essentielle des constructions religieuses en bois, ce sont leurs attaches directes avec la maison paysanne, attaches révélées par les caractères communs de la matière première, de la technique, du plan et du décor dans les trois grandes provinces de la Roumanie: Moldavie, Transylvanie et Valachie. Certaines formes présentent des caractères particuliers, telles les tours des églises de Transylvanie, dont la remarquable stabilité, malgré une hauteur qui peut atteindre jusqu'à plusieurs dizaines de mètres, atteste une connaissance accomplie de la technique des constructions. Dans le problème controversé des rapports entre l'architecture religieuse du bois et de la pierre, il est permis d'affirmer que des emprunts ont eu lieu dans les deux sens, à des époques et à des degrés divers. Le puissant fonds local a reçu, choisi et adapté des formes de contact, qu'il a utilisées pour la création de formes nouvelles profondément originales. L'unité des églises en bois roumaines ne doit pourtant pas être comprise comme une uniformité: bien au contraire, elle autorise une diversité des différents groupes liés aux caractères spécifiques des zones ethnographiques respectives. L'architecture des églises en bois roumaines constitue une œuvre profondément originale, qui occupe une place précise dans l'ensemble de l'art populaire de l'Europe.

L'arrangement intérieur de la maison revêt de même un caractère artistique incontestable, résultant d'une longue tradition mise au service des besoins de la population paysanne. La variété de ces arrangements suivant les régions est illustrée par la forme et le décor des tissus et de la céramique, avec leurs gammes chromatiques particulières. Les meubles — armoire, chaises, table, coffre, banc, etc. — tendent à une grande simplicité de forme. Le décor est incisé ou peint et apparaît dans toutes les regions du pays dans des formes qui attestent une remarquable unité de style. L'intérieur des maisons paysannes est complété par de nombreux objets faisant partie de la vie pastorale et de l'industrie textile domestique.

Les tissus en laine et en coton revêtent l'intérieur suivant des critères décoratifs organisés. Les tapis présentent des éléments d'ornementation spéciaux et constituent le plus souvent de véritables œuvres d'art.

La céramique ménagère ou ornementale, produite dans différents centres de poterie répandus à travers tout le pays, atteste de très anciennes traditions, dont on peut suivre la trace depuis la préhistoire jusqu'à nos jours, compte tenu des adaptations et des transformations imposées par les besoins et les goûts de la population. Selon la couleur de la pâte, elle se divise en céramique rouge et noire; d'après les procédés ornementaux, en céramique décorée par engobage, au sgraffite ou par des ornements en relief. La gamme chromatique est caractérisée par le nombre réduit des couleurs.

Les icônes sur verre, genre d'art populaire dont le domaine est limité à la Transylvanie, doivent être rapportées à des influences venues de Bohême, d'Autriche et de Bavière aux XVIIe—XVIIIe siècles. Ces icônes, peintes sur l'envers du verre, frappent par la qualité du coloris. On leur connaît plusieurs centres, dont

Scanned with OKEN Scanner

les plus renommés sont Nicula, le pays de Făgăraş et le Maramureş.

Les œufs ornés de peinture sont remarquables autant par leurs couleurs que par leurs motifs ornementaux, liés à de très anciennes croyances, antérieures même parfois au christianisme.

Le costume représente l'un des domaines les plus vastes et les plus complexes de l'art populaire roumain. Tous ses aspects — le matériel, la coupe, l'ornementation — témoignent de la même unité fondamentale. Cependant, chaque région a sa note dominante, qui la situe dans le tableau d'ensemble du costume paysan de Roumanie, constitué en petites unités ou en zones. Une des classifications du costume féminin est celle ayant pour critère la pièce qui recouvre la partie inférieure du corps: le « vîlnic» en Oltenie, la « fota» en Moldavie, la « catrinţa» en Transylvanie, l'« opreg» dans le Banat. Pour le costume masculin, les différentes variantes régionales ont pour critère distinctif la typologie de la chemise. Des différences apparaissent aussi, bien entendu, en fonction de la saison, des occupations et du mode de vie de la population rurale.

Ce qui de manière générale contribue à définir un style propre de l'art populaire est le décor, dont l'attrait réside, ici encore, dans la combinaison d'unité et de variété. Déterminé par les deux grandes modalités décoratives — le géométrisme et la stylisation — le décor arrive à des combinaisons choisies par le goût infaillible du peuple manifesté au cours des millénaires. Ce décor constitue, dans son ensemble, une « écriture artistique». L'étude de l'art populaire roumain vise et réussit à faire ressortir comme idée de base l'existence dans le domaine de l'art et de l'ornementation de la Roumanie, de trois genres d'unités: l'unité de temps, qui reflète la continuité historique du peuple roumain, l'unité d'espace et l'unité de style, présentent dans toutes les catégories d'art populaire.

L'art sur le territoire de la Roumanie depuis les temps les plus reculés jusqu'au milieu du VIe siècle

L'art néolithique

L'art peut être perçu sur le territoire de la Roumanie dès le paléolithique. Le matériel archéologique présente en effet une certaine perfection dans la forme des outils de pierre taillée et d'os, constituant ce que l'on peut appeler le « beau technique», source — bien involontaire d'ailleurs — des premières satisfactions esthétiques. Cependant, les premières manifestations esthétiques proprement dites apparaissent à l'époque néolithique, dans le cadre de la civilisation de Criş et de la civilisation de la céramique rubanée, qui s'étaient répandues sur toute l'aire du territoire de la Roumanie. En fait de décor, le trait caractéristique est le géométrisme. Quant à la stylisation, il est permis d'affirmer que les différents aspects régionaux et les phases chronologiques arrivent à exprimer une mentalité spécifique pour le néolithique de Roumanie. Une particularité du géométrisme néolithique est le fait qu'il ne

Scanned with OKEN Scanner

respecte pas les lois habituelles de l'ornementation (symétrie, alternance, répétition, etc.) mais se déploie en un décor continu qui ne tient pas compte de la forme du vase. La vision géométrique spécifique pour l'art néolithique résulte, d'une part, du caractère essentiellement agraire et pastoral de l'économie, qui limitait la vision de l'homme néolithique à un espace et à un cadre de vie restreints, et, d'autre part, de sa vie active, de son contact permanent avec la nature et de l'absence de toute contrainte sociale, facteurs à même de stimuler au maximum les forces créatrices de l'homme néolithique.

Les établissements néolithiques ne connaissent pas une bien grande variété de types: cabanes mi-enfouies sous terre, villages fortifiés et même des établissements du type « tell ». Tant les cabanes mi-souterraines que les habitations de surface, faites de branchages recouverts de torchis, étaient décorés suivant les mêmes principes et avec les mêmes motifs que la céramique (civilisation d'Ariuşd). Des statuettes zoomorphes et enthropomorphes, grossièrement stylisées, mettent en relief certains traits caractéristiques, ainsi que cette même note expressive faite de géométrisme et de simplification (figurines de la civilisation de Vădastra, vases anthropomorphes des civilisations de Boian et de Cucuteni). Une place à part revient aux réalisations de la civilisation de Hamangia, dont le style caractéristique s'exprime tant dans la nature de ses établissements que dans sa céramique. Des œuvres telles que le « Penseur de Cernavoda » attestent le talent des auteurs pour rendre l'expression artistique. Les objets de parure — amulettes en terre glaise, os, métal précieux ou pierre — continuent la tradition du « beau » technique paléolithique.

C'est la céramique qui donne lieu aux manifestations les plus riches sous l'aspect de l'art. A partir des formes simples de la céramique de la civilisation de Criş et de celle au décor rubané, il s'est développé des formes aux innombrables variantes, parmi lesquelles on peut estimer fondamentales le vase en forme d'amphore, le pot tronconique à la bouche largement évasée, le vase à pied, le couvercle tronconique. Lourdes au debut, les formes arrivent vers la fin du néolitihique à une réelle élégance et légèreté, grâce à l'habilité toujours plus grande des potiers. La technique est encore imparfaite. Le décor, particulièrement riche, consiste en incisions aux lignes profondes, combinées au lustrage des parties réservées. Les effets de couleur sont obtenus par l'incrustation de pâte blanche dans les espaces incisés et le badigeonnage en rouge des surfaces non decorées. Peu à peu, la couleur devient prépondérante. C'est la céramique peinte qui représente la réalisation la plus accomplie du néolithique. Outre celle du type Cucuteni-Tripolie, les fouilles ont mis au jour des exemplaires au décor bichrome ou trichrome dans la plaine du Danube et sur le plateau transylvain, qui présentent certaines différences de style.

Durant le néolithique, l'humanité non divisée encore en classes sociales antagonistes faisait ses premiers pas dans la voie de la découverte de l'univers et de la confection des outils par lesquels il puisse s'en rendre maître. L'art néolithique exprime ces aspirations. La fin du néolithique en Roumanie est marquée par des migrations de tribus et par la pénétration d'éléments nouveaux aussi bien techniques que culturels. Le géométrisme perd dans une grande mesure son véritable sens expressif, pour acquérir un caractère purement ornemental.

L'art de l'âge du bronze

L'âge du bronze commence sous le signe d'amples mouvements de populations venues de l'est

Scanned with OKEN Scanner

qui, sans avoir affecté le territoire de la Roumanie, ont fait sentir partout leur action, tout comme le phénomène proprement révolutionnaire de l'apparition et de la diffusion de la métallurgie du bronze. La société n'est plus aussi homogène, on y voit apparaître des élites, des groupes détenant une force économique supérieure, une ébauche de démocratie militaire se dessine. Un des types caractéristiques d'établissement est celui à éléments de fortification: établissements renforcés d'un fossé et d'un vallum (civilisation d'Otomani), ou bien situés sur le faîte des collines et munis d'un noyau central fortifié (civilisation de Monteoru). En fait d'habitations, on rencontre à la fois des cabanes mi-souterraines et des habitations de surface construites en branchage et torchis. La maçonnerie à base de pierres était utilisée pour les plates-formes. En sculpture, les figurines liées à la notion de la fécondité persistent, mais elles expriment maintenant un symbolisme plus complexe. Les formes plus sveltes de la céramique se distinguent par le développement des anses, l'allongement du col, le modelé du fond; des formes typiques sont attestées pour toutes les régions. On voit se constituer une grammaire des formes. A côté de la céramique, il faut citer les objets métalliques décorés de motifs savamment composés, dérivés de l'expression géométrique du symbole solaire. Les artistes de l'âge du bronze découvrent petit à petit les lois de l'ornementation: la symétrie, l'alternance, la hiérarchisation du décor par la gradation, les effets de concordance ou de contraste. Le répertoire des motifs comprend des catégories telles que les motifs angulaires, les losanges, les triangles, les zigzags, caractéristiques pour les civilisations de Tei, d'Otomani et de Wietenberg, à côté des motifs ondulés caractéristiques pour la civilisation de Gîrla Mare et jusqu'à un certain point, pour la civilisation de Periam-Pecica. Pour la Transylvanie, ce sont des motifs en spirale ou à méandres qui sont caractéristiques. Les types d'établissements deviennent de même plus variés, les plus caractéristiques demeurant toutefois ceux à noyau central fortifié, situés sur le sommet des collines, précurseurs du groupe d'établissements à « nécropole». Les habitations consistent toujours en cabanes mi-souterraines et en habitations de surface.

L'art de l'âge du fer et la formation de l'art dace

De l'âge du bronze à l'âge du fer il y a eu continuité de culture. La diminution du trafic avec la Péninsule Balkanique, le renforcement des liens avec l'Europe centrale, ainsi que l'influence grecque transmise par l'intermédiaire des colonies de la Dobroudja, n'ont pas été sans répercussions sur le développement de la culture matérielle. Au cours de la première période de l'âge du fer, on voit se constituer les principales formes de la catégorie artistique qui caractérisera la culture des Daco-Gètes. La seconde période favorisera les différenciations de classe et la constitution d'un répertoire de formes correspondant à la nouvelle structure de classe de la société dace, d'où celle-ci puisera les éléments d'une synthèse propre. L'art dacogète est un art d'ancienne tradition qui a englobé des éléments d'origine méridionale classique, éléments de large diffusion européenne, caractéristiques pour la culture « La Tène», ainsi que certains éléments scythiques, celtiques et plus tard sarmates, rapidement assimilés. Un rôle particulièrement important a été joué, d'une part, par le programme technique, qui a perfectionné la facture et l'aspect des genres de production artistique déjà connus et a donné naissance à des formes nouvelles, et, d'autre part, par

Scanned with OKEN Scanner

le développement social, qui a imposé à la création artistique des programmes nouveaux. Surpris par la conquête romaine avant que leur processus de formation fût accompli, l'art et la culture daces n'ont pu parvenir à maturité. L'architecture des Daco-Gètes connaît plusieurs types de constructions et de techniques: constructions militaires, (citadelles, tours de guet, fortifications du type « oppidum »), édifices culturels (sanctuaires, autels, foyers et bâtiments civils).

Les Daces pratiquaient l'architecture de la pierre, tout en utilisant les procédés plus anciens basés sur le bois et la terre. Le type d'architecture dace le plus monumental est la citadelle. En sculpture et en peinture, les représentations zoomorphes (le cerf) sont fréquentes. Les œuvres révèlent tant le sens des proportions que le goût pour la forme et l'harmonie.

La poterie en usage chez les Daces était de deux catégories: commune et fine. Une branche spéciale du travail des métaux précieux est le monnayage, les monnaies émises imitant les types hellénistiques et créant aussi des types locaux.

L'art daco-gète se distingue de celui de tous les peuples voisins, quoique les sources d'inspiration fussent souvent communes. Dans la création artistique des Daco-Gètes, on relève la différence entre l'aspect folklorique et l'art évolué, apanage d'une classe sociale.

L'art romain en Dacie

A la suite de la conquête romaine, il s'est développée sur le territoire de la Dacie une culture et un art de type romain provincial, qui s'est superposé à la culture et à l'art dace antérieurs. Une exception à ce faciès d'art provincial est le monument d'Adam-Clissi (Dobroudja), érigé par Trajan après ses victoires en Mésie.

L'art daco-romain et la migration des peuples

La synthèse daco-romaine constitue l'une des principales étapes du processus d'ethnogenèse du peuple roumain. Le nouvel art homogène daco-romain intègre les caractères de l'art provincial romain et ceux autochtones en une synthèse nouvelle. C'est là le couronnement d'un ample processus accompli après la retraite de Dacie des autorités romaines, processus auquel la diffusion du christianisme et les nouvelles différenciations sociales de type féodal, nées alors, n'ont pas été étrangères. La migration des peuples, d'autre part, a contribué à créer les conditions sociales du cadre dans lequel se développera l'art daco-romain.

L'art sur le territoire de la Roumanie depuis le milieu du VIe siècle jusqu'aux premières décennies du XIVe siècle

L'art, durant cette période au cours de laquelle le territoire de la Roumanie a été sans cesse traversé et, en partie, habité par les peuplades migratrices venues d'Asie et des régions septentrionales de l'Europe, comporte deux grandes étapes de développement. La première, qui correspond à la période de transition à la féodalité, s'achève au Xe siècle; la seconde s'étend

Scanned with OKEN Scanner

jusqu'au debut du XIVe siècle et coïncide avec la période de cristallisation du régime féodal. Au cours de la première période on relève la continuité des formes de culture matérielle de l'époque précédente, ainsi que la pénétration progressive d'éléments germaniques, byzantins, slaves et avars dans la civilisation nord-danubienne et, particulièrement, dans le domaine de l'orfèvrerie. Des œuvres telles que le trésor de Sînicolaul Mare illustrent de manière prégnante la synthèse des différents éléments artistiques présents au cours du Ier millénaire sur le territoire de l'Europe orientale, centrale et sud-orientale, cependant que des citadelles comme celle de Păcuiul lui Soare rappellent les réalisations artistiques des principaux centres proto-bulgares et de ceux des autres zones balkaniques soumises à la domination de Byzance. Lorsque, aux IXe—Xe siècles, le peuple roumain apparaît dans l'histoire, pleinement constitué, on voit apparaître aussi les principaux traits stylistiques qui constitueront au XIIe siècle et jusqu'au début du XIVe siècle le fonds de base de la culture matérielle de ce peuple, dont le territoire était situé entre deux grandes aires de culture: la culture byzantine et celle de l'Europe centrale. Des églises, telles que celle de Dinogetia-Garvăn et les fondations de celle de Niculiţel sont significatives pour les débuts de l'architecture roumaine de la pierre.

Les ruines d'un certain nombre de constructions religieuses élevées au XIIIe siècle et au commencement du XIVe siècle le long du Danube (Turnu-Severin), ainsi que l'église Sîn-Nicoară de Curtea de Argeş attestent des procédés techniques utilisés dans toute l'aire balkanique et qui deviennent familiers à l'architecture valaque dès la fin du XIIe siècle. En même temps, à Cîmpulung — où Basarab Ier a eu provisoirement sa résidence — l'édifice découvert sous l'actuelle église du monastère du Prince Noir possède de nets éléments de facture occidentale, caractéristiques pour les constructions romanes, illustrant la manifestation en Valachie, au XIVe siècle, de cet autre courant culturel: le courant occidental roman et gothique.

Durant la même période (XIIe—XIVe siècles), le futur Etat moldave, qui se trouvait dans la sphère d'intérêts de l'Etat de Kiev et fut soumis à partir du milieu du XIIe siècle à l'influence du knézat de Halitch, se familiarise avec les formes de culture supérieure méridionales et occidentales, l'une et l'autre présentes dans la culture du knézat russe voisin et greffées sur le fonds culturel autochtone de l'Europe orientale. Pourtant, les analogies avec l'art byzantino-balkanique, surtout dans le domaine des objets de parure, sont évidentes. Par la suite, des monuments d'architecture tels que l'église de Rădăuţi et l'église de la Trinité de Siret attestent sur le territoire de la Moldavie les interférences des deux courants (XIVe — XVe siècles).

L'art de la Transylvanie aux XIIe—XIIIe siècles

L'expansion en Transylvanie de la domination arpadienne, la suppression des voïvodats roumano-slaves et leur remplacement par un voïvodat soumis à la couronne hongroise, ainsi que l'implantation des populations magyares et szeklers et la colonisation saxonne qui en ont résulté sont autant de phénomènes qui ont modifié l'aspect non seulement social-politique, mais

Scanned with OKEN Scanner

aussi démographique de cette province. Les facteurs qui détermineront dorénavant son évolution artistique doivent être cherchés à la fois dans son ancien fonds autochtone, dans ses relations traditionnelles avec la Valachie et les pays balkaniques et dans ses nouvelles relations avec l'art de l'Europe centrale.

Architecture

A côté des formes autochtones des constructions en bois et des citadelles de terre et de palissades, on voit apparaître au XIIe siècle les premiers édifices de pierre: une cathédrale catholique romane de plan basilical à Alba-Iulia (dont seules les fondations sont conservées), puis une série de castrums royaux. Au cours du siècle suivant et surtout après l'invasion tatare de 1241, les fortifications de pierre se multiplient et l'on rencontre les premiers donjons élevés par des nobles (Cheresig, Cîlnic). En même temps, la construction des églises de pierre s'amplifie, notamment dans le milieu saxon. Il s'agit de basiliques couvertes de charpentes en bois (une des premières est l'église Saint-Michel de Cisnădioara, datant du début du XIIIe siècle), puis, vers la fin du siècle, dans la phase romane tardive, de basiliques aux collatéraux recouverts de voûtes en croix (temple protestant de Cisnădie). L'édifice le plus important de cette phase est la cathédrale catholique d'Alba-Iulia, élevée sur l'emplacement de l'édifice détruit par les Tatares, où l'on relève maintenant des voûtes sur croisées d'ogives. Toutes ces églises appartiennent encore au roman tardif de l'Europe centrale; quant à la cathédrale d'Alba-Iulia, bâtie en 1246—1291, elle dévoile par ses formes des rapports étroits avec la Hongrie occidentale et l'Autriche.

Cette évolution entraîne dans la seconde moitié du XIIIe siècle la naissance d'une architecture de la pierre en ambiance roumaine, notamment des églises à nef unique et au sanctuaire rectangulaire (Sîntă-Mărie-Orlea, Strei, etc.), qui présentent par conséquent des particularités dérivées en partie de l'architecture du bois traditionnelle, mais contaminées naturellement par l'influence de l'architecture romane en pierre, et aussi par certaines influences byzantino-balkaniques, qui ont donné naissance au plan central de l'église de Densuș et au plan quadrilobe de l'église de Gurasada.

Toujours durant la période qui fait suite à l'invasion tatare, le chantier cistercien de Cîrța a diffusé en Transylvanie les formes du gothique primitif bourguignon, ainsi que celles du gothique proprement dit (voûtes sur triple croisée d'ogives, chœur polygonal).

Sculpture

La sculpture figurative a son origine en Europe centrale. Parmi les plus anciennes œuvres connues, citons une *Maiestas Domini* provenant de la première cathédrale catholique d'Alba-Iulia, due à un artiste lombard et qui peut être datée des premières décennies du XIIe siècle.

En échange, les sculptures du XIIIe siècle révèlent des liens avec l'art des pays situés au nord des Alpes. Les sculptures figuratives les plus remarquables sont celles qui décorent la cathédrale d'Alba-Iulia. Les analogies d'ordre tant figuratif que décoratif dévoilent des rapports avec les chantiers de la partie occidentale du royaume hongrois (Lébény, Ják, Esztergom), avec la Moravie (Tišnov) et avec la phase antérieure à l'incendie de 1258 de la cathédrale Saint-Etienne de Vienne. Comme style, les sculptures figuratives d'Alba-Iulia sont un exemple de la contamination des formes abstraites romanes par les traits naturalistes de la sculpture gothique. La sculpture figurative des basiliques

Scanned with OKEN Scanner

saxonnes ne reflète que sporadiquement et sous des formes modestes les modèles d'Alba-Iulia. En ce qui concerne la sculpture décorative, il convient de mentionner la transposition occasionnelle sur pierre de formes géometriques rappelant la technique, spécifique pour le bois, des encoches (un fronton d'autel et des fonts baptismaux, tous deux au Musée d'Histoire de Cluj). L'image de cette période est complétée par quelques objets en bronze, dont certains attestent les relations de l'art roumain avec la Péninsule Balkanique (la croix portant l'image de saint Théodore de Sălacea, XIe — XIIe siècles), tandis que d'autres se situent dans l'ambiance de l'Europe centrale, tels certains vases liturgiques et quelques crucifix datant soit des dernières années du XIIe siècle, soit — pour la plupart — du siècle suivant.

L'art en Valachie du XIVe siècle au milieu du XVe siècle

La constitution, au début du XIVe siècle, du voïvodat indépendant de Valachie représente une étape importante dans le développement de l'ordre féodal. Par elle, la féodalité consolidait ses privilèges face aux menaces du dehors et, à l'intérieur, se créait des conditions favorables à leur accroissement. A partir de cette époque, l'art de la Valachie sera en premier lieu, pour des siècles, un art princier et féodal.

Par la reconnaissance de la canonicité de la hiérarchie ecclésiastique valaque — qui dans le domaine religieux est le pendant de l'indépendance politique — des liens directs sont maintenant établis avec Constantinople et le centre monastique de l'Athos, cependant que les relations devenues traditionnelles avec les pays sud-danubiens s'intensifient, pour répondre aux exigences sans cesse accrues de la féodalité et de l'Etat valaques. C'est pourquoi les contacts culturels et artistiques avec l'Europe centrale, catholique, se restreignent au domaine strictement limité de la vie militaire et de cour, la Valachie s'intégrant à tous les autres points de vue dans la sphère de la culture et de l'art byzantins. Les relations avec Byzance et les pays du sud du Danube (notamment avec l'Etat serbe) favorisent la pénétration en Valachie des types d'édifices, des modèles, des procédés techniques et des moyens artistiques exigés par le développement des nouvelles formes de vie féodale.

Architecture

Tant pour les résidences princières et seigneuriales de cette époque que pour les constructions militaires, les informations sont assez rares: la ruine et les transformations ultérieures des monuments de la première catégorie, ainsi que la destruction systématique des autres au cours des guerres, font qu'il est particulièrement difficile et hasardeux de reconstituer l'aspect des constructions laïques de cette période. Pour porter un jugement sur cette architecture, c'est aux édifices religieux qu'il faut s'adresser.

La plus ancienne œuvre d'architecture médiévale de grande importance qui soit parvenue jusqu'à nous en bon état est l'Eglise Princière Saint-Nicolas de Curtea de Argeş (1351—1352), édifice du type en « croix grecque inscrite», appartenant à la variante dite «constantinopolitaine» par son «plan complexe» et à l'école dite

Scanned with OKEN Scanner

«macédonienne» par certains des procédés techniques utilisés. Malgré l'incontestable réussite artistique qu'elle représente, de par ses proportions « classiques» et la simplicité de son décor, cette église n'a toutefois pas servi de modèle pour les monuments du même type de la période suivante (l'église métropolitaine de Tîrgoviște — remplacée aujourd'hui par une construction moderne — et celle de Hîrtești).

Les églises conventuelles de cette époque font partie soit du type extrêmement simple, que l'on rencontre dès l'époque précédente — plan rectangulaire, voûtes en berceau, abside sur le côté est (parfois aussi, comme à Cotmeana vers 1377 — 1385, sur les côtés nord et sud) — soit d'une variante du type triconque spécifique pour la Serbie (vallée de la Morava) et la Valachie. C'est à cette variante qu'appartient l'église du monastère de Cozia (1387—1388) qui, grâce à ses proportions et à la mise en valeur judicieuse de sa structure par son décor de sculpture, se situe parmi les créations les plus importantes de l'architecture non seulement roumaine, mais de tout le Sud-Est européen. Elle a du reste servi de modèle à la plupart des églises de Valachie au cours des siècles suivants. A cette époque, elle aura sans doute inspiré les constructeurs de l'église du monastère de Brădet.

En ce qui concerne les fondations religieuses des grands boyards, dont parlent les sources écrites, on ne sait que fort peu de chose. Les recherches archéologiques montrent cependant que l'activité des bâtisseurs s'est poursuivie durant tout le XIVe siècle, sans qu'il s'en soit conservé un seul monument entier.

Peinture

Les témoignages — sources écrites ou vestiges de peinture — susceptibles de nous informer sur les premiers temps de la peinture valaque, avant le milieu du XIVe siècle, font défaut. Le plus ancien ensemble de peinture murale connu — œuvre de grande envergure et d'une remarquable maturité artistique — est celui de l'Eglise Princière de Curtea de Argeș (1352—1377). Les types iconographiques et les traits compositionnels de cet ensemble — où l'on relève, d'une part, des analogies avec la peinture constantinopolitaine (Kahrié Djami) et, d'autre part, avec la peinture balkanique, et surtout serbe (Lesnovo, 1349; Péc, 1377; Deċani, 1348—1350), le situent dans la phase où le style de la peinture byzantine de l'ère des Paléologues évolue vers le graphisme. Par son vaste répertoire iconographique et ses multiples moyens d'expression, cette peinture satisfaisait les goûts et les exigences de tout le monde orthodoxe du temps.

Bien que l'œuvre de plusieurs peintres, l'ensemble de l'Eglise princière de Curtea de Argeș révèle une remarquable unité de vision et de traitement. Suit l'énumération des principaux traits définissant cette peinture, où le sens du beau est subordonné à la volonté de donner sa pleine expression à l'élément narratif.

C'est toujours de la fin du XIVe siècle que date la peinture du pronaos de la grande église de Cozia. Bien qu'elle diffère de celle d'Argeș tant comme iconographie que comme style, elle s'intègre tout comme cette dernière dans l'école de peinture byzantine de l'ère des Paléologues parvenue à sa dernière phase, celle connue sous le nom de peinture graphique.

Si l'ensemble de Cozia n'a exercé qu'une influence réduite sur l'évolution de la peinture médiévale de la Valachie, celui d'Argeș a servi longtemps (jusqu'au XVIIIe siècle) de modèle aux peintres de ce pays, tant sous le rapport de l'iconographie que du style.

Scanned with OKEN Scanner

Broderie

La broderie représente une des créations majeures de l'art médiéval roumain. C'est dans le monde byzantin des Balkans qu'il faut en chercher l'origine. Les pièces du XIVe siècle sont rares: un épitrachilion et un épigonation provenant du trésor du monastère de Tismana et le célèbre épitaphios de Cozia, de 1394. L'épitrachilion fait partie du groupe dénommé par Gabriel Millet « médaillons couplés » et l'on suppose qu'il a été confectionné, ainsi que l'épigonation, dans l'un des centres artistiques de l'Empire byzantin. L'épitaphios de Cozia représente, au point de vue de la réussite artistique, un chef d'œuvre valable pour toute l'aire artistique byzantine.

Manuscrits

Peu nombreux, les manuscrits calligraphiés des régions de population roumaine datant du XIVe siècle ne révèlent que dans une très faible mesure les préoccupations artistiques du temps. L'Evangéliaire écrit par Nicodim en « Pays hongrois » (1404—1405) — de fait à Vodița — appartient à un type très répandu dans l'aire artistique byzantine du Xe au XIIe siècle. Son ornementation, géométrique avec parfois des motifs zoomorphes, ne présente aucun rapport avec les manuscrits ultérieurs (le manuscrit de la Bibliothèque de l'Académie et celui de 1470—1471 dû à Dobromir). Ce type d'origine byzantine balkanique, ainsi que d'autres types de Valachie et de Moldavie, reste isolé.

Sculpture des pierres tombales

A l'exception des riches sculptures ornant les façades de l'église du monastère de Cozia — et plus tard celles de Dealu et d'Argeș — le rôle de la sculpture sur pierre se résume presque exclusivement, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, à l'ornementation des dalles funéraires. Celle-ci reflète deux courants d'inspiration: l'un de l'Orient byzantin, l'autre de l'Occident. Les pièces du XIVe siècle, telles que la pierre tombale dite du Prince Noir (découverte dans l'Eglise Princière de Curtea de Argeș) et le gisant de 1300 représentant le comte de Longo Campo, peuvent être assignées à l'influence occidentale. Le sarcophage censé avoir recouvert la tombe de Radu Ier est le résultat d'une fusion harmonieuse, due au ciseau d'un sculpteur local, d'éléments décoratifs symboliques de traditions hétérogènes, également répandus en Orient et en Occident.

Orfèvrerie

De même que la sculpture sur pierre, l'orfèvrerie atteste au cours de la seconde moitié du XIVe siècle et du début du XVe siècle deux courants: l'un, représenté par la boucle de ceinture d'Argeș, qui se rattache à l'art d'Occident; l'autre, byzantino-slave, représenté par des œuvres telles que la couverture de l'Evangéliaire de Nicodim.

L'art en Moldavie du XIVe siècle au milieu du XVe siècle

Architecture

Les plus anciens monuments d'architecture connus en Moldavie datent de la seconde moitié du XIVe siècle. Etant donné les cironstances dans lesquelles s'est constitué l'Etat féodal indépendant moldave, les premiers édifices en pierre, laïques ou religieux, de quelque impor-

Scanned with OKEN Scanner

tance ont été bâtis dans une ambiance créée exclusivement par l'architecture du bois. Pendant longtemps encore les demeures des boyards et de la population des villes continueront à être construites en bois, matériau qui sera également utilisé, à côté de la pierre et de la brique, pour les cours des premiers voïvodes. Au cours du dernier quart du XIVe siècle et du premier tiers du XVe siècle, on assiste à l'essor de l'architecture militaire (les trois premières citadelles — de Suceava, de Şcheia et de Neamţ — datent de Petru Ier Muşat, 1374—1376 et 1391—1392) et de l'architecture civile (les cours princières de Suceava et de Jassy, peut-être celle de Hîrlău).

Quant à l'architecture religieuse, le plus ancien monument qui se soit conservé, l'église Saint-Nicolas de Rădăuţi, probablement bâtie par Bogdan Ier le Fondateur (1359—1365), est une basilique à triple nef d'origine romane et adaptée aux besoins du culte orthodoxe. Cette église établit dans l'architecture moldave les bases d'une tradition occidentale, que les constructions laïques en pierre — surtout celles de caractère militaire — d'une part, et la présence d'églises catholiques, gothiques (Baia), d'autre part, renforceront dans une mesure suffisante pour lui permettre de survivre même après qu'un nouveau type d'église, le type triconque, orthodoxe par excellence, aura conquis une situation prédominante. Adopté de Serbie, de la vallée de la Morava, autant en Valachie que — peut-être par l'intermédiaire de celle-ci — en Moldavie, ce type est représenté par l'église de la Sainte-Trinité de Siret (probablement vers la fin du XIVe siècle) et par les premières églises, ruinées, des monastères de Moldoviţa et de Humor, l'une et l'autre bâties sous le règne, florissant du point de vue de l'architecture, d'Alexandre le Bon (1400—1431).

Déjà riche d'une tradition dont les débuts se situent à Rădăuţi et non sans apporter des modifications novatrices aux formes introduites par le type triconque, destiné à une brillante carrière, l'architecture moldave religieuse achève à la fin du règne d'Alexandre le Bon une première étape de son processus de construction d'un style propre.

Peinture et manuscrits

La disparition des œuvres réalisées au cours du premier siècle d'existence de l'Etat moldave fait qu'il est impossible de suivre l'évolution de cette période ancienne de la peinture. La seule œuvre importante datant de cette période reculée est l'Evangéliaire illustré par le moine Gavril du monastère de Neamţ (1429), qui atteste que l'art de la peinture a connu en Moldavie un remarquable essor dès le début du XVe siècle. Elle appartient à la période ancienne de l'art moldave, dont elle explique le processus de formation.

L'auteur reconstitue dans les grandes lignes ce processus — problème qui n'a guère préoccupé particulièrement les chercheurs jusqu'à présent — en soulignant le rôle qu'y jouent l'expansion de la peinture sud-slave et l'influence du langage subtil de la peinture de l'ère des Paléologues, facteurs qui ont contribué au perfectionnement et à la diffusion des moyens propres d'expression des artistes du temps du règne d'Alexandre le Bon. Il ressort finalement de cette analyse que les artistes moldaves n'ont pas été des imitateurs serviles de ces formes, mais qu'ils les ont adaptées et remaniées grâce à l'action créatrice du génie local, un rôle particulièrement important dans ce processus de formation d'une vision propre devant être assigné aux traditions de l'art populaire.

L'analyse des enluminures du manuscrit de Gavril Uric, où l'empreinte antique est très

Scanned with OKEN Scanner

forte, prouve que cet artiste connaissait les modèles de la peinture constantinopolitaine, qu'il a su adapter à sa propre sensibilité artistique. L'art de Gavril Uric a produit une impression profonde sur les artistes moldaves, et cela non seulement sur les enlumineurs, mais aussi sur les peintres de l'époque d'Etienne le Grand et même du XVIe siècle.

Broderie

La broderie liturgique représente une des créations les plus importantes et, en même temps, les plus caractéristiques de l'art médiéval moldave. Parvenue dès la première moitié du XVe siècle à un niveau de grande valeur, elle arrivera à la fin de ce même siècle, ainsi que la peinture, à se donner un style propre. Les œuvres connues aujourd'hui — l'épitrachilion portant les portraits d'Alexandre le Bon et de la princesse Marina, l'épitaphios confectionné en 1428 aux frais du métropolite Macarie (actuellement à Lvov) et le bel épitaphios offert par l'hégoumène Siluan au monastère de Neamț — précisent les types iconographiques qui se généraliseront à partir de la fin du XVe siècle.

Orfèvrerie

L'art de l'orfèvrerie est attesté en Moldavie dès la première moitié du XVe siècle. Ainsi, les recherches archéologiques ont mis au jour à Suceava des témoignages d'une ancienne tradition dans ce domaine. De ce trésor artistique, qui était bien plus riche qu'il n'apparaît aujourd'hui, la seule pièce qui se soit conservée est la châsse plaquée de métal de saint Jean le Nouveau, dans l'église Saint-Georges de Suceava. Probablement confectionnée dans l'un des ateliers faisant partie de la cour princière, elle a contribué, à côté des pièces produites dans les ateliers des Saxons de Transylvanie, à la formation du style moldave de l'orfèvrerie de l'époque d'Etienne le Grand.

L'art en Transylvanie du XIVe siècle jusqu'au milieu du XVe siècle

Dans l'évolution artistique de cette phase, le rôle prédominant revient aux villes, où les métiers et l'activité commerciale avaient favorisé la formation d'une couche aisée, qui s'avéra capable de conquérir au cours du XIVe siècle les privilèges accordés aux villes *(civitas)* et qui œuvrait à côté de l'autorité royale contre les velléités de l'ancienne aristocratie arpadienne. Parallèlement à l'activité de plus en plus intense des chantiers des villes, les corporations commencent également à se développer et à s'organiser.

Un art plus modeste, tributaire jusqu'à un certain point du rayonnement des centres urbains, fleurit également en milieu rural, par exemple dans les villages sous la dépendance de la noblesse roumaine du Pays de Haţeg, des Monts Apuseni, du Bihor et du Maramureş.

Architecture

Au cours de cette période encore, c'est à l'architecture du bois que vont les préférences, tant dans les villes que dans les villages. Dans l'ambiance roumaine, celle-ci continue à prédominer aussi dans le domaine de l'architecture religieuse,

Scanned with OKEN Scanner

entre autres raisons à cause des restrictions que lui imposait l'autorité catholique. Néanmoins il existe des exceptions à cet état de choses. Ainsi, on rencontre des monuments en pierre attestant la peristance du type traditionnel de l'église à nef unique (Ribița, 1417 et autres) et présentant parfois des détails gothiques (clocher de Rîu-de-Mori, XIVe siècle, église de Zlatna, autour de 1424, etc.). On relève fréquemment aussi un sanctuaire de type byzantin, demi-circulaire à l'intérieur et polygonal à l'extérieur, parfois à quatre côtés et donc à arête sur l'axe (église de Bîrsău), particularité qu'adoptent parfois aussi les constructeurs des églises catholiques (actuel temple protestant de Remetea, Bihor).

En milieu urbain c'est le style gothique qui prédomine, dans les formes de sa maturité et de sa phase tardive. Au cours de la seconde moitié du XIVe siècle apparaissent de grandes églises paroissiales, expression de l'émulation, des ambitions et des aspirations politiques et culturelles des communautés urbaines récemment constituées. Pour l'église paroissiale de Sainte-Marie (aujourd'hui cathédrale protestante) de Sibiu, on a eu recours à un plan basilical plus archaïque, à transept, cependant que pour l'église Saint-Michel de Cluj on a adopté le plan de la « Hallenkirche» à triple nef, que l'on rencontre souvent en Europe centrale. Jusque vers la fin du XIVe siècle on avait achevé à Sibiu le sanctuaire et le transept, à Cluj le chœur, les deux chantiers utilisant les formes du gothique de la phase de maturité, courantes en Autriche et probablement transmises en Transylvanie par étapes intermédiaires.

Cependant, la ville la plus ambitieuse s'avère avoir été Sebeș, où, sans avoir obtenu le privilège si envié de *civitas*, les paroissiens ont décidé de refaire la vieille église romane, la première opération effectuée étant le remplacement de l'ancien sanctuaire par un chœur gothique du type « halle» composé de trois nefs. Sur la base des analogies et de sa source d'inspiration, le chœur de Sebeș doit être daté entre 1361 (lorsque fut établi le plan du chœur est de l'église Sebaldus de Nuremberg) et 1382 (date de la mort du roi Louis Ier, dont les armes ornent une clé de voûte du chœur). L'analyse stylistique de l'architecture et des sculptures de Sebeș atteste des filiations avec les chantiers de la famille Parler.

Vers 1410, les formes du gothique tardif commencent à apparaître à l'église Saint-Michel de Cluj, construction dépendant du chantier de l'église Sainte-Elisabeth de Cassovia. De Cluj ces formes se propagent ensuite à Sibiu, Sighișoara (le temple protestant de sur la colline) et Brașov (l'Eglise Noire). L'église paroissiale de Brașov est la dernière de la série (sa construction n'a commencé que dans les dernières années du XIVe siècle) et chez elle le chœur de type « halle» s'inspire de celui de Sebeș.

Sporadiquement apparaissent aussi des églises à deux nefs (Baia Mare, 1347—1376, disparue), mais à partir du XVe siècle on préfère même dans les villes l'église à nef unique, surtout pour les églises conventuelles (l'actuel temple protestant de Turda-Veche, vers 1400, le temple protestant de Tîrgu-Mureș, autrefois église franciscaine, l'église catholique de Teiuș, 1449, fondation de Jean de Hunedoara pour les moines pauliens, etc.).

Dans le domaine de l'architecture civile urbaine, les bâtiments de pierre ou de brique sont encore rares (Sibiu, la maison du n° 16, rue Avram Iancou). Quant aux constructions militaires (châteaux royaux, citadelles, châteaux forts), on commence à préférer de plus en plus la pierre et à utiliser aussi la brique. La plupart de ces constructions sont en ruine aujourd'hui. Parmi celles qui se sont conservées, citons le château royal de Bran (élevé en 1377) et le château

Scanned with OKEN Scanner

fort des Hunyadi de Hunedoara (ancien château royal donné à Voicu en 1409), reconstruit en partie par Jean de Hunedoara et puis par le fils de celui-ci, le roi Mathias Corvin. Les villes se construisent aussi une enceinte de protection (Sibiu, Cluj) et les communes rurales libres, des citadelles de refuge à proximité du village (Rişnov, Saschiz) ou au centre du village, autour de l'église (Sînpetru, Codlea, etc.).

Sculpture

Dans le domaine de la sculpture funéraire, l'épitaphe gravée sur pierre d'un chevalier mort en 1327, aujourd'hui encastrée dans le mur extérieur de l'église protestante de Bistriţa, révèle d'étroites relations avec un atelier de Bohême du début du XIVe siècle. Les dalles funéraires assez nombreuses où le défunt est représenté en méplat (dans les cathédrales catholiques d'Alba-Iulia et d'Oradea), catégorie typique et répandue, ne s'élèvent pas au-dessus d'un niveau modeste. La seule qui fasse exception est le monument en forme de sarcophage, présentant la figure du défunt, dédié par Jean de Hunedoara à son frère, Jean Miles (cathédrale catholique d'Alba-Iulia), malheureusement conservé à l'état fragmentaire.

Un rôle des plus importants a été joué par les frères Martin et Gheorghe, fils du peintre Nicolae de Cluj, fondeurs, auxquels on doit des statues en bronze d'Oradea (1370 et 1390 et détruites par les Turcs en 1660) et la statue de saint Georges de la cour impériale de Prague (1373), œuvre d'une importance particulière pour l'évolution de la sculpture figurative sur le plan européen. Leur art n'a cependant pas fait école en Transylvanie.

La sculpture figurative sur pierre ressortit à celle de l'Europe centrale et orientale, c'est-à-dire aux écoles de l'Allemagne du sud, d'Autriche et de Bohême. Les principaux exemplaires en sont les chapiteaux à scènes figuratives du chœur de l'église Saint-Michel de Cluj, ceux du chœur et de la façade du chœur de type « halle » de Sebeş, de la façade de l'Eglise Noire de Braşov et de l'église de Feldioara.

Peinture

Dans le domaine de la peinture, on relève la présence de deux courants: l'un byzantin-roumain, l'autre occidental. La peinture roumaine présente de grandes affinités avec celle de Valachie et des Balkans (fresques de l'église protestante de Sîntă-Mărie-Orlea, fragments de peinture d'Ostrovul-Mare, toutes les deux du XIVe siècle). Dans la peinture des églises roumaines du XVe siècle (Crişcior, 1404, Ribiţa, 1417, etc.) on ressent, surtout dans la représentation des fondateurs, une tendance à se libérer des règles de la peinture byzantine et à introduire des traits naturalistes sous l'influence de l'art d'Occident.

La peinture occidentale dérive en essence des écoles d'Autriche et de Bohême, non sans une composante italienne transmise par l'intermédiaire du Tyrol. Outre des fragments conservés à Bistriţa, Vlaha, Sic, etc., on doit mentionner à ce sujet les peintures murales du temple protestant de Mălăncrav (avant 1405), ainsi que la Crucifixion peinte par Johannes de Rosenau dans le chœur du temple protestant de Sibiu (1445). Un centre important a dû se trouver à Oradea, car c'est probablement là, autour des reliques du roi Ladislas, que se sont constituées et la légende de celui-ci et l'illustration de cette légende, diffusée ensuite non seulement chez les Szeklers (peintures murales de l'église catholique de Ghelinţa, du temple protestant de Mugeni), mais aussi en Slovaquie et dans la Hongrie du nord. Au début du XVe siècle, on per-

Scanned with OKEN Scanner

çoit parfois aussi des éléments spécifiques de la haute Renaissance (fragments de peintures murales d'Oradea, de l'église unitarienne de Dîrjiu, 1419), fait qui n'a rien de surprenant, vu qu'au commencement du siècle l'évêque catholique d'Oradea n'était autre qu'Andrea Scolari, cousin de Filippo Scolari, ban de Timişoara, lequel avait appelé à sa cour le peintre florentin Masolino da Panicale (1425—1427). Un chapitre à part est constitué par les *autels polyptyques*. Pour la première moitié du XVe siècle, outre quelques rares fragments (deux Vierges à l'Enfant sculptées faisant partie du groupe des « belles madones » du Musée Brukenthal), il convient de relever l'importance particulière que présente pour la peinture transylvaine l'autel exécuté en 1427 par le peintre Thomos de Cluj, dont il nous est resté (à la Galerie archiépiscopale d'Esztergom) le panneau central où figure le portrait du fondateur, le chanoine Nicolae, et la scène de la Résurrection. Les autres panneaux sont attribués à des collaborateurs et présentent les premiers indices de rapports avec la peinture flamande. D'autres pièces, tel l'autel de Prejmer, du milieu du XVe siècle, attestent les relations avec la peinture autrichienne, alors que les reliefs de l'autel de Boian (Musée Brukenthal) révèlent des points communs avec les œuvres produites par les ateliers de Slovaquie.

L'art en Valachie du milieu du XVe siècle à la fin du XVIe siècle

L'échec des efforts de la féodalité valaque pour sauvegarder, par des luttes presque ininterrompues avec les Turcs, l'indépendance de la principauté a, vers la fin du XVe siècle, amené à la tête du pays des princes favorables à une entente avec la Porte. Pourtant, l'acceptation de la suzeraineté ottomane n'était qu'un moyen d'assurer le répit nécessaire à la préparation d'une nouvelle croisade. Cette fois-ci, on comptait sur l'aide des orthodoxes des Balkans, qu'une ardente propagande pan-orthodoxe, menée par l'intermédiaire de l'église, devait soulever contre la domination musulmane. Dans ce but, les princes de Valachie, de concert avec les grands boyards qui les soutenaient et la fraction de la noblesse balkanique réfugiée au nord du Danube, allaient, au prix d'immenses sacrifices matériels, mener une ample campagne d'aide aux institutions religieuses de tout le Sud-Est de l'Europe.

Dans le cadre de cette action, la cour princière de Valachie était le siège d'une intense activité politique et culturelle, qui porte l'empreinte de la pensée encore essentiellement théologique du temps et aboutit à la création de monuments et d'œuvres d'art conformes aux goûts et aux exigences de ce milieu, dont le prestige allait s'imposer au monde orthodoxe tout entier. Destinés à donner confiance aux orthodoxes des pays sous domination ottomane dans la puissance et la richesse des princes roumains, ces monuments et ces œuvres d'art se distinguent, non pas tellement par leurs proportions que par leur somptuosité, de ceux qui continuent l'évolution traditionnelle de l'art valaque; ils n'en restent pas moins pourtant, en dépit de l'origine souvent éclectique des éléments qui entrent dans leur composition, des créations spécifiques pour l'art valaque, exprimant les tendances

Scanned with OKEN Scanner

et les velléités d'une partie de la société féodale valaque du temps.

Cependant, la disproportion entre les possibilités matérielles du pays et l'immensité des efforts requis pour la préparation de la nouvelle croisade, d'une part, et l'importance des succès militaires remportés par l'Empire ottoman en Europe centrale, d'autre part, ont obligé les princes et les grands boyards valaques de renoncer à leur politique de « patronnage de l'orthodoxie » menée depuis presque un demi-siècle. En même temps, on a renoncé à la tendance de développement de l'art valaque correspondant à cette politique, en faveur de l'autre tendance, traditionnaliste et plus modeste, qui n'avait du reste jamais cessé d'être cultivée durant ce laps de temps dans le cadre des fondations des moyens et des petits boyards. Celles-ci s'enrichiront désormais de tous les résultats viables, appropriés aux possibilités du temps, obtenus par les recherches audacieuses auxquelles avaient donné lieu les fondations princières et des grands boyards.

Architecture

Les conditions de vie de l'époque — une guerre presque incessante menée surtout sur le territoire du pays, le marasme économique qui en découlait forcément, ainsi que le soupçon permanent d'intentions de révolte de la part de la puissance suzeraine — ont interdit la réalisation de constructions militaires, tout en entravant le développement de l'architecture civile. On ne bâtit plus de citadelles et même les résidences princières et seigneuriales ne sont que rarement et faiblement fortifiées. Les villes, de même, ne sont pas entourées de murailles et leurs maisons, même celles des hauts personnages faisant partie de l'entourage du prince, sont encore de bois. Seules les résidences princières étaient de pierre et de brique: celle de Bucarest (vers le milieu du XVIe siècle) ne nous est connue que par ses vastes caves en partie ruinées, alors que le petit palais de Tîrgoviște (1583) — aujourd'hui ruiné lui aussi — était, suivant les descriptions contemporaines, semblable à ceux d'Occident.

Le niveau élevé atteint à cette époque par l'architecture est attesté par les constructions religieuses (dans leur grande majorité églises conventuelles) qui, par le fait que c'étaient des fondations personnelles — plus rarement de famille — princières ou seigneuriales, étaient de petites ou, au meilleur cas, de moyennes dimensions. Les types de monuments que l'on rencontre sont ceux traditionnels: églises de plan rectangulaire à abside polygonale et voûtées en berceau (plus d'une fois au pronaos surmonté d'un clocher), utilisées le plus souvent comme chapelle des résidences de boyards; églises de type triconque, habituelles dans les monastères; quant au type en « croix grecque », il n'apparaît que dans quelques cas rares, sans rapport avec la destination du monument. En revanche, les variantes de ces types sont nombreuses, les innovations se manifestant surtout — en dehors des détails de plastique des façades — dans la disposition du pronaos des édifices de type triconque.

La série des grandes fondations princières correspondant à la politique pan-orthodoxe du début du siècle, est inaugurée par l'église du monastère de Dealu (1500—1502), édifice triconque surmonté d'une tour sur le naos et de deux tours plus petites et symétriques, suspendues au-dessus de la partie est du pronaos par l'intermédiaire d'un audacieux système d'arcs superposés. Ce qui confère au monument son caractère de somptuosité est son extérieur, en pierre de taille et décoré de deux registres d'arcatures dessinées par des boudins, ainsi que le riche décor

Scanned with OKEN Scanner

des tours et de la façade ouest. L'église du monastère d'Argeş (1512?—1517) est également en pierre de taille, mais son décor est plus riche encore. Son pronaos fortement élargi, presque carré, est couronné de trois tours: l'une disposée sur l'axe — à peine plus basse que celle qui surmonte le triconque du naos — soutenue par douze colonnes formant un carré à la limite du naos, et deux autres, bien plus petites, disposées au-dessus des angles ouest de la pièce. L'espace compris entre les colonnes, isolé — pour la vue, mais non pour l'ouïe — par l'ingénieuse disposition des chaires dans les entrecolonnements, était destiné au culte, alors que les compartiments latéraux abritaient les tombes des fondateurs. Les façades sont divisées en deux registres, dont les arcatures (au registre supérieur) et les cadres rectangulaires (au registre inférieur) sont décorés respectivement de rosaces et de panneaux richement sculptés. Le décor de sculpture des tours est encore plus riche qu'à Dealu. Les motifs ornementaux qu'il utilise sont, indépendamment de leur origine plus lointaine, empruntés à l'art musulman du temps.

Outre ces deux monuments, qui constituent un groupe à part dans toute l'architecture religieuse de Valachie, la série des grandes fondations est complétée par quelques édifices de brique. L'église du monastère de Snagov (environ 1512—1521) possède un naos en «croix grecque», aux absides latérales surmontées de petites tours ainsi que l'abside est qui est flanquée de deux absidioles, et, en guise de pronaos, un vaste exonarthex ouvert à colonnes de brique et surmonté d'une tour centrale soutenue par quatre piliers. A la Métropolie de Tîrgovişte (remplacée aujourd'hui par un édifice moderne) le pronaos, ajouté en 1520, présentait une disposition similaire. Enfin, à l'église du monastère de Tismana, reconstruite à cette époque en pierre, le naos consiste en un triconque surmonté d'une tour, le pronaos est une pièce carrée surmontée d'une autre tour, cependant qu'une troisième tour couronnait le portique — aujourd'hui disparu — qui entourait sur trois côtés le pronaos.

La catégorie des églises plus modestes — en général, fondations des moyens et des petits boyards — est représentée par des monuments le plus souvent de type triconque, construits exclusivement de brique, tels que les églises de Valea (1534?), de Stănești (avant 1537), de Căluiu (1517—1521?) ou que l'église de l'hospice du monastère de Cozia (1542), ces deux dernières représentant peut-être les plus belles réussites de l'architecture valaque en brique du XVIe siècle. Au cours de la seconde moitié de ce même siècle, à l'exception d'un certain nombre de répliques en brique des édifices de Dealu (église du monastère de Tutana, 1582) et d'Argeş (église du monastère « Radu Vodă» de Bucarest, 1568—1577?), la plupart des monuments reprennent — sous différentes formes — le type triconque, des exemplaires particulièrement réussis étant les églises des monastères de Bucovăț (avant 1571), de Mărcuța (1586—1587) et « Mihai Vodă» (1589—1591). Le type en « croix grecque inscrite» (sans absides latérales) est utilisé à l'Eglise Princière de Tîrgovişte (1583), cependant que l'église du monastère de Cobia (1572) présente une intéressante tentative d'adaptation du modèle du monastère d'Argeş.

Pour la plupart de ces monuments, la plastique des façades ressemble à celle de Dealu (aux façades divisées en deux registres, rythmés par des arcatures) avec, vers la fin du siècle, une certaine prédilection pour les profils courbes. Par l'alternance des briques apparentes et des surfaces rectangulaires crépies, le parement imite le plus souvent les jeux de couleur produits dans les monuments byzantins par l'alternance de la brique et de la pierre de taille.

Scanned with OKEN Scanner

Le XVIe siècle apparaît comme une époque de recherches de plus en plus réussies, visant à une expression architecturale spécifique pour les goûts et les velléités de la féodalité valaque.

Peinture

La peinture valaque du XVIe siècle présente une double tendance: d'une part, elle s'intègre aux formes artistiques communes aux pays orthodoxes des Balkans; d'autre part, elle tente de marquer dans un vaste contexte, au-delà de la diversité des caractères stylistiques, ce qui est spécifique pour une société qui, dans le domaine de l'art aussi, impose sa personnalité. Parmi les ensembles conservés, citons en premier lieu (au Musée d'Art de la R. S. de Roumanie) les fresques du monastère de Curtea de Argeş, œuvre du peintre Dobromir, qui révèlent une remarquable connaissance du métier, une des principales qualités de cette peinture étant l'élégance de la calligraphie. La peinture de l'église de l'hospice de Cozia, œuvre du peintre Radoslav et de son fils David, relève d'une autre vision et constitue aujourd'hui l'ensemble le plus complet et le mieux conservé de cette période. Elle atteste une connaissance sûre de l'art de distribuer les accents dans la composition, de manière qu'aucune césure visuelle entre l'ensemble et les détails n'empiète sur l'expression générale de la scène. La répartition inconographique est celle habituelle, le dessin est rude, les tonalités froides. Les architectures des fonds, la facture du dessin, les personnes et les noms attestent une ancienne tradition balkanique. Profondément graphique tout en étant sincère et spontanée, la peinture de Tismana se rattache au groupe stylistique de l'ensemble du monastère d'Argeş, tout comme celle du pronaos de l'église du monastère de Snagov. Les formes de la peinture post-byzantine des Balkans sont, sous le rapport du style, à la base de la peinture valaque du XVIe siècle. De même que dans les pays balkaniques, la peinture se développe sur un double plan: l'un traditionnel, de caractère monastique, l'autre novateur et laïcisant, expression du niveau culturel de la société du temps. Le portrait laïque, individuel et de groupe, avec sa double signification historique et artistique, marque une des réalités les plus authentiques concernant la société du temps.

Peinture d'icônes

L'absence de vestiges matériels et le silence des sources ne permettent pas de porter un jugement sur les œuvres de cette catégorie, que l'on suppose avoir existé dès avant la constitution de l'Etat valaque. Des icônes comme la Vierge à l'Enfant du type Hodighitria du monastère Dintr-un lemn attestent le rôle joué par les modèles d'icônes étrangères dans la peinture autochtone de ce genre, d'où résultent les caractères classiques de certaines icônes valaques du XVIe siècle et des traits stylistiques qui les rapprochent plus des œuvres similaires du XIVe siècle de Byzance et d'Ochride que des créations contemporaines post-byzantines grecques ou sud-slaves. Cette tradition est à la base des plus précieuses icônes du XIVe siècle — une Vierge à l'Enfant et un Christ Pantocrator — et même de la première moitié du XIVe siècle, telle l'icône de la Vierge de Govora. A côté des icônes nourries de la sève des traditions byzantines de l'époque de Neagoe Basarab, il est à présumer que des peintres itinérants ont contribué à l'exécution des icônes destinées à orner l'intérieur de la grande fondation d'Argeş de ce prince. Des peintres autochtones moins liés aux traditions traitent avec une certaine liberté les formes héritées de ces derniers, modelant les types iconographiques suivant des

Scanned with OKEN Scanner

versions propres. Quelques icônes avec donateurs dues au même voïvode, tant de Valachie que du Mont Athos, manifestent des formes créatrices autochtones, sans que l'on puisse parler pourtant de la constitution d'une véritable école au XVIe siècle.

Manuscrits et arts graphiques

L'art de l'illustration des manuscrits est caractérisé par la variété des types de décoration. Une caractéristique des Evangéliaires valaques est la manière de traiter les frontispices, qui diffère de celle de Moldavie. On relève également l'absence de tout décor figuratif. La variété de l'ornementation — types liés à des rouleaux à inscriptions, décor floral ou zoomorphe stylisé — traduit les recherches similaires faites dans le domaine de l'architecture et de la peinture. Elle atteste la nette décadence qui a lieu au XVIe siècle dans l'art de la calligraphie, sous l'effet de la diminution des ressources matérielles des classes dominantes, ainsi que du remplacement du manuscrit par le livre illustré, qui se répand à la suite de l'introduction de la typographie (1508).

Broderie

Le XVIe siècle représente une période d'épanouissement pour la broderie valaque, la première où l'on discerne quelques-uns de ses traits propres, développés dans les ateliers locaux. Des œuvres remarquables, comme le rideau d'autel donné par Neagoe Basarab au monastère d'Argeş (Musée du Kremlin, Moscou), le rideau d'autel donné par le prince Vintilă au monastère de Koutloumouz et celui de la fin du siècle donné par Preda Buzescu à l'église de Stănești, soulignent les tendances et les traits qui deviendront caractéristiques pour la broderie valaque. Parmi ceux-ci, la représentation des fondateurs marque l'équilibre entre le figuratif et l'ornemental. Des éléments puisés dans la tradition balkanique et profondément assimilés deviennent à leur tour la source d'expériences toujours renouvelées.

Sculpture sur pierre

A côté des systèmes décoratifs de Dealul et d'Argeş, la sculpture monumentale sur pierre présente les traces de formes décoratives gothiques [linteau de la porte de l'église « Sfînta Vineri » (Sainte Parascève) de Tîrgovişte, portail de l'église Creţulescu de Tîrgovişte, église Saint-Georges de Cîmpulung]. Le prototype de sculpture des dalles funéraires (celles de la famille de Neagoe Basarab d'Argeş) présente dans son décor de type géométrique des éléments communs aux manuscrits et aux broderies. D'un type entièrement différent sont les pierres tombales — en petit nombre — décorées de représentations équestres, créations occasionnelles et moins importantes en conséquences sur l'évolution de la sculpture valaque. Vers la fin du siècle, le décor sculpté accuse le passage du géométrique au floral, trait qui, sous l'influence de la Renaissance et du baroque, deviendra courant en Valachie.

Sculpture sur bois

La porte de la chapelle — disparue aujourd'hui — de Snagov inaugure une série de sculptures sur bois d'une grande beauté et originalité. Comparée à la porte du monastère de Cotmeana — qui appartient au XVIe siècle, et non au XIVe siècle, comme on l'a cru — elle permet de discerner deux tendances différentes: l'une surtout figurative, avec certains éléments occiden-

Scanned with OKEN Scanner

taux, attestée par la porte de Snagov, l'autre purement décorative, d'inspiration typiquement orientale, représentée par la porte de Cotmeana.

Orfèvrerie

Le grand nombre d'objets du culte dont furent dotées les fondations locales, auxquels s'ajoutent ceux donnés aux monastères de Serbie, de Bulgarie et du Mont Athos, supposent l'existence, à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle, d'ateliers locaux d'orfèvrerie. Des éléments décoratifs de style gothique visibles dans certaines pièces (l'encensoir du monastère de Bistriţa) soulignent, à côté de pièces issues des ateliers du Banat, le processus d'interpénétration des traditions occidentales, gothiques tardives et slavo-byzantines. Ces interférences perdent de leur importance vers la fin du XVIe siècle, lorsque les éléments occidentaux provenus du répertoire de motifs de la Renaissance et du baroque commencent à s'imposer.

L'art en Moldavie du milieu du XVe siècle à la fin du XVe siècle

Ce chapitre comprend l'activité artistique déployée durant toute la période d'apogée de l'art moldave, qui atteint son plus haut point sous le règne d'Etienne le Grand (1457—1504) et, en ce qui concerne la peinture murale, sous celui de Petru Rareş (1527—1538, 1541—1546).

Architecture

L'époque d'Etienne le Grand a signifié non seulement le plus vaste effort constructif jamais accompli par la société féodale moldave, mais surtout la pleine cristallisation du style connu sous le nom de style moldave. Grâce à l'initiative et aux commandes directes du voïvode, cet effort s'est manifesté au cours d'une première période par d'amples ouvrages militaires: réfection et « modernisation » de citadelles existantes ou construction de citadelles nouvelles. La nouvelle citadelle de Roman (probablement élevée en 1466—1469 et agrandie en 1483), les nouvelles enceintes de la Résidence Princière de Suceava, de la citadelle de Neamţ (toutes les deux de 1475—1476) et d'Akkerman (1476 et 1479), ainsi que la réfection en moins d'un mois de la citadelle de Kilia (1479), ne sont que quelques exemples plus connus d'un programme qui a doté la Moldavie d'une puissante ceinture de fortifications modernes. Bien qu'actuellement à l'état de ruine, ces citadelles permettent encore de mesurer le rôle extrêmement important qu'elles ont joué dans le développement et la manifestation de l'école de constructeurs autochtones et, surtout, dans la diffusion des formes gothiques dans toute l'architecture moldave médiévale, tant civile que religieuse. Une seconde catégorie de constructions laïques auxquelles le voïvode a accordé tous ses soins est celle des cours princières. Nouvelles ou seulement rebâties, ces cours (Hîrlău, Vaslui, Jassy, Piatra, Bacău, etc.) — malheureusement presque complètement disparues aujourd'hui — qui forment un véritable réseau, avaient adopté, ainsi que les bâtiments compris dans les enceintes des citadelles, de nombreux éléments de structure et d'ornementation du répertoire gothique tardif, de la phase de passage à la Renaissance, mis en circulation en Hongrie et en Transylvanie, notamment

Scanned with OKEN Scanner

par les constructions de l'époque de Mathias Corvin.

Au cours de ses trente premières années de règne — consacrées à des programmes laïques — Etienne le Grand n'a élevé qu'une seule fondation religieuse: le monastère-nécropole de Putna. Important comme anneau de liaison entre l'époque antérieure et les nombreuses fondations religieuses qui se succèdent sans cesse depuis 1487 jusqu'à la mort du voïvode, en 1504, Putna a malheureusement été rebâti au XVIIe siècle. Cette étape des fondations religieuses, qui achève et couronne toute l'activité architectonique moldave de l'époque envisagée, nous a transmis plus de vingt églises, dont les traits profondément originaux peuvent être suivis dans leur évolution organique et étroite presque d'un monument à l'autre. Les plus anciennes, de type longitudinal, voûtées en berceau, dépourvues d'absides latérales et de tour (les fondations de boyards de Lujeni — après 1452, de Dolheştii-Mari — vers 1481, de Bălineşti — 1491—1492, auxquelles s'ajoute plus tard la fondation princière de Volovăţ — 1500—1502), conservent de puissantes réminiscences de l'ancienne basilique de Rădăuţi, dont elles diffèrent pourtant surtout par l'absence de collatéraux. Cependant, le type prédominant est le triconque, qui à partir des premiers exemplaires connus, les plus simples aussi (Pătrăuţi et Mirişăuţi — 1487, Voroneţ et Sf. Ilie — 1488), se présente comme une variante à évolution locale des premiers prototypes du temps de Petru Ier Muşat et d'Alexandre le Bon. De même que les églises de type rectangulaire, celles de type triconque (à absides latérales) sont divisées en naos et pronaos par une paroi pleine, mais, contrairement aux premières, elles ont toujours une tour surmontant le naos. Le système de soutien de celle-ci, constitué par deux étages d'arcs, ceux de l'étage supérieur disposés obliquement sur les clés de ceux d'en dessous, représente un système des plus originaux, connu sous le nom de « voûtes moldaves ». Les voûtes moldaves permettent la construction de tours sveltes, qui avec leur double base en étoile forment un élément très caractéristique. Un second groupe faisant partie du même type est celui constitué par les églises de cour (Saint-Jean de Vaslui et « Precista » de Bacău — 1490, Saint-Nicolas de Jassy — 1491—1492, Saint-Georges de Hîrlău — 1492), dont les formes seront reprises par deux édifices urbains (Saint-Nicolas de Dorohoi — 1495 et Saint-Nicolas de Popăuţi-Botoşani — 1496) et par une église conventuelle (Tazlău — 1496—1497). Un troisième type, qui résulte de l'adaptation au plan des églises longitudinales d'éléments de structure et de composition spatiale spécifiques pour le triconque (Borzeşti — 1493—1494, Războieni — 1496, Piatra — 1497—1498) atteste la capacité de synthèse de l'architecture moldave, capacité qui ressort autant de la reprise de ce type en une nouvelle variante (Arbure — 1503, Dobrovăţ et Reuseni — 1503—1504) que de la fusion de ce même type et du triconque opérée à la grande église du monastère de Neamţ (1497), édifice complexe, au plan caractéristique, formé, suivant les principes en usage dans l'architecture civile du temps, par l'alignement en longueur de quatre pièces distinctes (en dehors de l'abside de l'autel).

Un autre élément caractéristique, également de provenance laïque, est constitué par les toits multiples, hauts et pointus, qui recouvrent indépendamment chaque partie de l'édifice.

Les églises de l'époque d'Etienne le Grand ont leurs façades décorées, à l'abside, de hautes niches aveugles surmontées de rangées de petites niches, ainsi que, sous la corniche, de ceintures de disques céramiques et de briques émaillées. Par l'art avec lequel ils ont su combiner la pierre brute, la pierre de taille et la brique, adapter les

Scanned with OKEN Scanner

éléments gothiques à des structures de tradition byzantino-balkanique et marier la plastique ornementale des façades aux tonalités chaudes de la céramique émaillée, les maîtres d'œuvre d'Etienne le Grand ont élevé des monuments remarquables par l'équilibre et l'élégance des proportions, par le goût et l'originalité du décor, ainsi que par leur parfaite intégration au site.

Les monuments du XVIe siècle continuent la tradition architecturale établie du temps d'Etienne le Grand, mais en renonçant au décor céramique et, sous Petru Rareş, en recouvrant de fresques la surface entière des murs. Les églises conventuelles les plus importantes reprennent le plan développé du monastère de Neamţ, non sans donner des formes nouvelles aux exonarthex, qui sont tantôt fermés (Probota — 1530, Bistriţa — 1554), tantôt ouverts (Humor — 1530, Moldoviţa — 1532). Continuateur de l'œuvre de son père, Petru Rareş — outre les monastères — bâtit aussi des églises de ville (Baia et Saint-Démètre de Suceava — 1534—1535). Parmi les églises bâties par ses successeurs, on peut citer celle du monastère de Slatina, principale fondation d'Alexandru Lăpuşneanu (1552—1561 et 1564—1568), couronnée sur le naos par une tour du type « mixte » de Piatra, et celle du monastère de Sucevița, fondation des Movilă, qui achève à la fin du XVIe siècle le cycle majeur de l'évolution de l'ancienne architecture moldave.

Peinture

La peinture de l'époque d'Etienne le Grand, considérée dans ses plus anciens ensembles, conservés à l'état fragmentaire (Dolheşti, Lujeni), ou dans ses premiers ensembles complets (Pătrăuţi — 1487, Voroneţ — 1488, Sf. Ilie), illustre la continuité de la tradition établie par les prototypes de Gavril Uric, tout en présentant des caractéristiques propres qui constitueront la vision artistique de la peinture murale pour sa période classique. Exemplaire unique, profondément original, la peinture occupant la niche ouest du mur sud du pronaos de Dolheşti fait l'objet d'une interprétation nouvelle, en tant que l'iconographie complète du décor d'une église moldave exprimée sous une forme condensée. Le programme iconographique des autres monuments de l'époque, avec certaines variations d'un ensemble à l'autre, met en évidence par ses caractères stylistiques propres — adaptation à l'espace architectural, expressions concentrées des figures, absence de toute note déclamatoire, caractère synthétique du dessin — des traits qui deviendront fondamentaux dans l'esthétique de la période classique de la peinture moldave. Parvenue à un remarquable épanouissement, la peinture moldave apparaît dès ses premières manifestations comme le produit d'une école nationale pleinement constituée. L'un de ses traits les plus originaux, ce sont les thèmes qui par leur contenu d'idées constituent des allusions directes aux grands problèmes actuels du temps. Tant par la portée de telles représentations que par le caractère autochtone de son esthétique, la peinture de la la seconde moitié du XVe siècle constitue un phénomène de culture représentatif non seulement pour un groupe social restreint, mais pour les couches les plus larges de la population roumaine.

Aux ensembles les plus réussis (Bălineşti) se rattachent les noms, récemment découverts, de peintres indigènes, tel que Gavril l'hiéromoine. La contribution de celui-ci, à côté de celle du peintre de l'église de Popăuţi, consiste dans l'établissement de formes iconographiques et compositionnelles définitives: système du décor en frises (cycle de la Passion), introduction

Scanned with OKEN Scanner

de thèmes nouveaux (tels que les sept Conciles œcuméniques), interprétation créatrice des traditions byzantines.

La peinture du XVIe siècle continue la vision artistique du XVe siècle (par exemple, dans la peinture du sanctuaire et du naos de l'église Saint-Nicolas de Dorohoi), constituant par là l'anneau de liaison entre les deux grandes époques de la peinture médiévale moldave: l'époque d'Etienne le Grand et celle de Petru Rareș. Un trait nouveau qui persistera dans tous les ensembles de la première phase de la peinture de l'époque de Petru Rareș, c'est la préoccupation des peintres d'amplifier les formes picturales en rapport avec le développement de l'espace architectural (Dobrovăț, Saint-Georges de Hîrlău, Saint-Georges de Suceava). La somptuosité des accessoires confère à l'ensemble une note de faste, soulignant la tendance à l'ornemental qui traduit assurément la naissance d'un esprit nouveau dans la culture moldave du temps. De plus en plus, les peintres visent à un idéal artistique laïque et aspirent à se détacher de la sévère éthique médiévale. L'ensemble de Dobrovăț apporte de multiples éléments de renouveau puisés dans le domaine iconographique de provenance balkanique. Parmi ceux-ci, le « Synaxaire » jouira d'une grande popularité au XVIe siècle, ainsi que certaines compositions à caractère monastique, telle que l'Echelle de saint Jean le Sinaïte, introduites sous l'influence de l'Athos.

Peinture extérieure

L'église Saint-Georges de Hîrlău présente pour la première fois le système décoratif extérieur des églises moldaves. Des ensembles comme ceux de Saint-Georges de Suceava, des monastères de Probota, Humor, Moldovița, des églises Saint-Démètre de Suceava et d'Arbore, illustrent aujourd'hui les caractéristiques de la peinture moldave à la fin de l'époque de Petru Rareș. Des discussions auxquelles donnent lieu l'historique et l'évolution de la peinture extérieure il ressort que celles-ci constituent un des chapitres les plus originaux de l'histoire de l'art médiéval roumain. Les thèmes majeurs du programme iconographique — la Prière (sur l'abside de l'autel), l'Hymne Acathiste avec le Siège de Constantinople, l'Arbre de Jessé, le Jugement dernier — qui se répètent d'un monument à l'autre, sont expliqués en détail sous un jour nouveau, en rapport avec les circonstances politiques. Cette peinture reflète la tendance générale de la société médiévale d'intensifier, à mesure que s'accroît le danger ottoman, son action d'invocation de l'aide divine.

Le seul ensemble de la seconde moitié du XVIe siècle qui se soit conservé, celui du monastère de Rîșca, indique une importante transformation dans la signification idéologique du décor extérieur. L'Echelle de saint Jean le Sinaïte — ou Echelle des vertus monastiques — qui apparaît ici pour la première fois, a pour but d'orienter l'âme des fidèles moins vers la résistance armée contre l'envahisseur que vers la purification des esprits en vue de leur salut.

On traite également des thèmes qui mettent en lumière des caractéristiques de l'esprit populaire moldave, illustrées par des compositions à caractère narratif, pleines d'humour et de sens du récit.

Enluminure

Sous le règne d'Etienne le Grand, l'art de l'enluminure s'est développé dans le sens des traditions établies dans la première moitié du XVe siècle au monastère de Neamț par le moine Gavril Uric, organisateur de l'école moldave de l'art du livre. Les œuvres réalisées par des enlumi-

Scanned with OKEN Scanner

neurs comme Teodor Mărişescu, l'hiéromoine Spiridon ou Nicodim peuvent soutenir la comparaison avec celles de leur maître commun.

Broderie

La broderie moldave de la seconde moitié du XVe siècle constitue l'une des créations les plus originales non seulement de l'art médiéval roumain, mais de tout l'art de l'Orient chrétien. Liée sous le rapport du style à la sphère byzantino-balkanique, elle s'est développée par étapes sous l'effet de l'élan créateur ininterrompu qui caractérise l'art moldave tout entier vers la fin du XVe siècle. Par la mise en valeur de tous les éléments traditionnels susceptibles d'évolution, les artistes sont arrivés à créer des expressions artistiques toujours renouvelées. En matière de broderie, les innovations vont surtout dans le sens d'un enrichissement de la thématique, conséquence des liens étroits de cet art avec la peinture. L'analyse des traits caractéristiques pour les différents groupes de broderie permet de reconnaître les caractères communs des différentes œuvres de l'époque d'Etienne le Grand qui nous sont parvenues. Si entre la première et la seconde moitié du XVe siècle il est facile de suivre l'évolution parcourue depuis son étape initiale, encore fortement marquée par le monde de l'art byzantino-balkanique, l'ensemble de pièces de l'époque d'Etienne le Grand apparaît comme le résultat d'un processus de synthèse.

Les traits communs à ce groupe de broderies peuvent être définies comme suit: équilibre entre le sujet et le fond (c'est-à-dire entre la partie figurative et le décor); prédominance du figuratif sur l'ornemental par son côté monumental et sa qualité poétique, par son exécution minutieuse et par le raffinement du coloris. Dans le décor on peut distinguer quatre systèmes décoratifs, à savoir: le système zoomorphe (têtes de lions, dragons), très fréquent dans les broderies balkaniques; le système géométrique (entrelacs, losanges, croix, etc.), lui aussi fréquent dans la broderie byzantine et spécifique pour la Valachie au XVIe siècle; le système floral et végétal, ce dernier représenté par différentes interprétations de la palmette disposée de part et d'autre d'un rinceau en méandre, spécifique pour la Moldavie. Les œuvres conservées attestent largement le stade de maturité auquel cet art aussi était arrivé en Moldavie à l'époque d'Etienne le Grand. L'unité stylistique de ces œuvres est évidente et prouve l'existence d'une école moldave de broderie. Des œuvres somptueuses, d'une grande beauté, telles que les rideaux d'autel de Putna, production d'un même atelier, ou que la couverture tombale de Maria de Mangop, font partie des chefs-d'œuvre les plus accomplis qu'ait jamais produits l'art roumain médiéval. Par ses qualités de conception et son expression d'une grande puissance d'évocation, le portrait brodé de Maria de Mangop ouvre la voie à la broderie de portrait. A la réussite de cette pièce ont contribué non seulement les expériences antérieures, non seulement la pratique du maniement subtil de la laine et de la couleur, non seulement un remarquable sens du monumental et du décoratif, mais aussi l'assimilation d'une grande tradition artistique interprétée et adaptée pour l'usage d'une société de haute culture. Sur la base des prémices stylistiques arrivées à leur cristallisation à la fin du XVe siècle, la broderie continue la voie de son évolution au cours d'une nouvelle phase, où l'accent est mis sur la narration et sur le portrait, mis en valeur dans les œuvres les plus représentatives pour la broderie moldave du XVIe siècle (rideau d'autel de Bogdan l'Aveugle et rideaux d'autel offerts par Alexandru Lăpuşneanu au monastère de Slatina). Les épitaphioi forment un

Scanned with OKEN Scanner

groupe homogène où les éléments de décor tendent à égaler les éléments figuratifs, où l'aspect monumental est remplacé par l'aspect éthique, traits qui constituent le point de départ de l'évolution vers la troisième phase de la broderie moldave, qui se développera au cours du XVIIe siècle.

Sculpture sur pierre

A côté de la sculpture gothique qui orne les édifices, les dalles funéraires représentent un genre spécifique de sculpture décorative. Le répertoire ornemental, exécuté en méplat et en champlevé, comporte comme motif de base le plus fréquent aux XVe et XVIe siècles la palmette, si répandue à Byzance et dans l'Orient chrétien et qui en Moldavie est interprétée selon une vision propre, fruit d'un processus d'adaptation spécifique. Elle apparaît soit seule, soit en association avec d'autres feuilles, telles que les feuilles de lierre ou de chêne, et d'autres éléments végétaux (tombe d'Etienne le Grand). Le groupe de dalles de Rădăuți forme, par l'homogénéité de son style, l'exemplaire le plus représentatif de ce genre, cependant qu'à Putna on relève un décor illustrant un groupe stylistique plus complexe. De toutes les pièces, ce sont les pierres tombales de Bălinești qui sont les plus représentatives pour la nouvelle interprétation du motif de la palmette.

Au XVIe siècle, le décor de sculpture des pierres funéraires continue la tradition établie à l'époque d'Etienne le Grand. Le motif préféré demeure la palmette. Le groupe de pierres tombales de Petru Rareș inaugure un genre de décor plus complexe, inspiré des somptueuses broderies qui arrivaient tant de l'Occident que de l'Orient. La stylisation est plus marquée et le passage de l'abstrait au concret, du géométrique au floral sont des traits spécifiques pour le XVIe siècle, communs du reste à tous les genres d'art décoratif.

Outre les pierres tombales, les inscriptions votives et les stèles sculptées représentent de véritables chefs-d'œuvre par la diversité et la fantaisie d'interprétation des motifs héraldiques.

Sculpture sur bois

La plupart des œuvres de sculpture sur bois — iconostases, trônes épiscopaux, stalles «tétrapodes», lutrins — datent du XVIe siècle et présentent un riche répertoire de motifs d'origines variées. Les caractéristiques majeures de l'art du temps — l'unité de style et de conception, la subordination de l'objet à la structure de l'édifice — sont présentes aussi dans ce domaine.

Orfèvrerie

Les pièces d'orfèvrerie de caractère cultuel exécutés au cours de la seconde moitié du XVe siècle et des premières décennies du XVIe siècle dans les centres coventuels traduisent l'influence des œuvres importées de l'Occident ou de l'Orient orthodoxe, ainsi que des orfèvres saxons de Transylvanie. La production sans cesse accrue des ateliers moldaves a fourni des œuvres qui, tant en ce qui concerne la composition que la facture, présentent des traits communs. L'ornementation, le plus souvent végétale, est peu variée. Les trésors des monastères d'Etienne le Grand renferment des pièces d'exceptionnelle valeur, tels que les encensoirs du monastère de Putna, la couverture de l'Evangéliaire de Humor, les panagiaires de Neamț, etc. Celles datant de la dernière période du règne d'Etienne le Grand se distinguent par deux

Scanned with OKEN Scanner

traits communs: d'une part, elles respectent tant dans leur composition que dans leur facture une nouvelle formule iconographique et stylistique introduite depuis peu, d'autre part on y sent l'effort pour s'intégrer dans l'ensemble du style moldave.

L'élan créateur se maintient, dans le domaine de l'orfèvrerie, durant tout le XVIe siècle.

L'art en Transylvanie du milieu du XVe siècle à la fin du XVIe siècle

Au cours de cette période, le rôle de premier plan joué par les villes s'accroît, mais il se produit aussi des crises intérieures (la révolte de Dozsa, 1514) et extérieures (l'incursion turque de 1493, la défaite du royaume de Hongrie à Mohács, 1526), à la suite desquelles le Banat de Timişoara devient un vilayet turc et la Transylvanie une principauté autonome (1542). La résistance contre l'expansion ottomane détermine le renforcement des liens entre les trois principautés et, jusqu'à la fin, la tentative de Michel le Brave de les unir en un seul Etat. Dans le milieu saxon et hongrois, la diffusion des réformes religieuses aboutit à une relative laïcisation de l'art.

Architecture

Dans l'architecture de pierre en milieu roumain on rencontre, à côté du type traditionnel de l'église à nef unique, une église du type en croix grecque inscrite, dans le genre de l'église de Hîrtieşti (Valachie), mais d'une exécution comportant aussi des traits gothiques dans la structure des voûtes (église Saint-Nicolas de Hunedoara, après 1458). La fondation d'Etienne le Grand de Feleac (fin du XVe siècle) est une église typique à nef unique gothique, tandis qu'une autre fondation du même prince, l'église du monastère de Vad, près Dej, atteste des influences du triconque moldave. L'église de Cinciş (au sud de Hunedoara), qui peut être datée vers le milieu du XVIe siècle, révèle de nouveaux rapports avec la morphologie de l'architecture du bois. Michel le Brave a également bâti une série d'églises, dont la seule conservée partiellement, celle d'Ocna Sibiului, présente des éléments caractéristiques de l'architecture de la Valachie.

En milieu hongrois et saxon, c'est, tant dans les villes que dans les villages, l'église à nef unique qui détient la première place, présentant souvent des dimensions considérables (l'église protestante, anciennement minorite, de Cluj, fin du XVe siècle). Parfois cependant des bourgs ambitieux reviennent au type plus évolué de la «Hallenkirche» (temples protestants de Mojna, environ 1480—1486, et de Biertan, 1510—1516). Des traits caractéristiques pour la phase des constructions gothiques des dernières décennies du XVe siècle et de la période suivante sont les voûtes à nervures réticulées et les encadrements à baguettes des portes et des fenêtres.

Dans les villes, les maisons sont de plus en plus souvent en pierre, à la place de celles en bois; à Bistriţa et à Sibiu, de telles maisons présentent au rez-de-chaussée un balcon voûté.

Les conflits socio-politiques intérieurs et la menace des ennemis du dehors ont eu pour effet d'accroître le nombre et l'importance des fortifications, non seulement des châteaux

Scanned with OKEN Scanner

forts et des enceintes des villes, mais même des églises des villages libres. En particulier dans les régions de population saxonne, on voit s'élever maintenant de puissantes enceintes le long des principales voies de communication; après l'invasion turque de 1493 surtout, le système défensif englobe l'église elle-même, qui assume la fonction supplémentaire et l'aspect d'une redoute (églises de Drăuşeni, Vorumloc, Saschiz, Buzd, Cisnădie, etc.).

Les premiers éléments de la Renaissance pénètrent dans l'architecture transylvaine dès le règne de Mathias Corvin, mais ils ne parviennent à un rôle de premier plan qu'au XVIe siècle. Dans le domaine de l'architecture religieuse, on peut citer comme exemples la chapelle Lázó, ajoutée en 1512 à la cathédrale catholique d'Alba-Iulia, ainsi que la reconstruction partielle de l'église protestante de Bistriţa, exécutée en 1560—1563 par l'architecte Petrus Italus de Lugano.

Cependant, pour l'architecture de la Renaissance, le domaine le plus important est constitué par les édifices civiles: châteaux (Gherla, Vinţul-de-Jos, environ 1540—1551, Criş, environ 1559, etc.) et maisons de ville (exemplaires à Cluj, Sibiu, Bistriţa). Cette architecture est due en partie à la présence d'architectes italiens tels que Domenico da Bologna, mais en partie aussi aux relations avec la Slovaquie et la Pologne, où le même processus a lieu.

Sculpture

En matière de sculpture figurative, l'ensemble de sculpture gothique le plus représentatif est la chaire du temple protestant de Biertan, attribuée hypothétiquement au sculpteur Ulric de Braşov et datée, en conséquence, de 1523. Les nombreuses pierres tombales conservées notamment à Cluj et à Sibiu commencent, dès les dernières décennies du XVe siècle, à présenter des profils caractéristiques pour la Renaissance. En matière de sculpture funéraire, du reste, l'influence de la Renaissance se fait déjà sentir puissamment dans les deux sarcophages exécutés sur l'ordre de Mathias Corvin pour son père, Jean de Hunedoara, et pour son frère Ladislas (cathédrale catholique d'Alba-Iulia). Ces sarcophages, conservés à l'état fragmentaire, ont servi par la suite de modèles pour les sarcophages de la même catégorie destinés à la reine Isabelle (1559) et au prince Jean Sigismond (1571). Une pièce qui sort de l'ordinaire est le portail de la sacristie de l'église Saint-Michel de Cluj (1528), qui comprend le portrait du prêtre Johannes Clyn (Klein) et constitue le premier cas de l'introduction en Transylvanie des formes de la Renaissance autrichienne.

Peinture

En milieu roumain, on relève la prédominance des formes héritées, élaborées au contact avec la peinture de Valachie (Sîntă-Mărie-Orlea, Zlatna), mais avec certaines contaminations stylistiques de provenance gothique. D'autre part, certaines caractéristiques de l'iconographie (remplacement des frises narratives par des représentations de saints), qui se retrouvent à Zlatna, Densuş et Feleac, révèlent une parenté avec le programme inconographique du pronaos de l'église de Şendrea de Dolheştii-Mari (Moldavie).

Le style éclectique de la peinture transylvaine des centres saxons, où les éléments gothiques se rencontrent avec ceux du nord de l'Italie, transmis par le Tyrol, est présent à l'Eglise Noire de Braşov (1477), dans les fragments du château de Hunedoara et dans la peinture de l'église se trouvant sur la colline de Sighişoara due à Jacobus Kendlinger de Sankt Wolfgang (1488).

Scanned with OKEN Scanner

D'autre part, il se trouve dans la même église des peintures de style purement gothique, datées de 1483 et attribuées au peintre qui signe du nom de Valentinus Pictor.
Un chapitre spécial est celui constitué par les plafonds en cassettes et décorés de peinture, adoptés maintenant dans les églises à nef unique des zones de population hongroise (Goganvarolea, 1525, Adămuş, 1526).

Autels polyptyques

Tant la peinture que la sculpture sur bois des autels transylvains présentent d'étroits rapports avec l'Autriche, d'une part (autels de Mediaş, Sebeş, etc.), avec la Slovaquie (avec les sculptures de Paul de Levoča) et la Pologne, d'autre part, ces dernières pouvant s'expliquer par le fait que Vit Stoss junior s'est établi à Braşov et que son frère, Johann Stoss, a conduit un atelier à Sighişoara (autels de Beia, 1513, Sighişoara et Fişeriu, 1520—1522). Trois crucifix, assignés hypothétiquement à un sculpteur de Sibiu (l'un à l'église des Minorites de Vienne, un second à l'ancienne franciscaine de Cluj et un troisième à l'église catholique d'Eremitul), présentent des formes plus proches de la phase cracovienne de Vit Stoss senior, datant autour de 1480. Un autre groupe d'autels a été attribué au peintre Vincentius Cibiniensis, gendre du sculpteur Simon de Sibiu. Plus d'une fois les peintres de ces autels se sont inspirés de l'œuvre graphique (xylographies, eaux-fortes) d'artistes allemands (Schöngauer, Dürer, etc.).

Arts appliqués

Le mobilier d'église présente le mélange caractéristique de formes du Gothique tardif et de la Renaissance.
Les ateliers d'orfèvrerie ont joui d'une célébrité toute particulière. Les orfèvres saxons recourent surtout au travail en filigrane et émail: c'est probablement à ce genre de travail que se réfèrent les sources du temps lorsqu'elles mentionnent des pièces d'orfèvrerie exécutées « modo transilvano ».
Les livres enluminés traduisent les influences de la Renaissance, ce qui s'explique par le fait que Mathias Corvin fut un infatigable mécène pour les enlumineurs italiens. En échange, les Roumains dotaient leurs églises de livres décorés dans les monastères d'outre-Carpates, principalement dans les ateliers moldaves.

L'art en Valachie du début du XVIIe siècle aux premières décennies du XIXe siècle

Durant les premiers trente ans du XVIIe siècle, la Valachie fut en proie à l'anarchie féodale et aux invasions étrangères. La période qui leur fait suite, celle du règne de Matei Basarab (1632—1654), constitue, malgré les quelques guerres qui l'ont troublée et la révolte par laquelle elle s'achève, une ère d'efforts en vue du rétablissement de l'ordre, bien entendu sous la forme, voulue par l'esprit du temps, de « régime nobiliaire ». Le prince et les personnes cultivées de son entourage concevaient ce régime, en dépit des réalités, comme un retour au « bon

Scanned with OKEN Scanner

temps de jadis», leur modèle étant une image idéalisée de la vie féodale valaque du début du XVIe siècle. Dans cette vision utopique, la culture — de ce temps dominée encore par la théologie — était l'objet d'une attention particulière, de sorte que l'institution de l'église devait jouir dans la société du temps du prestige qu'elle avait connu autrefois. De là, une action entière de « culturalisation» du clergé par la publication de livres, par la restitution des propriétés qui avaient été prises aux institutions religieuses et par la construction d'édifices du culte en rapport avec la nouvelle situation faite à l'église dans le sein de l'Etat.

En conséquence, l'art de la Valachie allait durant cette époque être surtout religieux et — étant donné l'isolement où, pour des raisons politiques, se trouvait la principauté — allait chercher ses racines presque exclusivement dans l'héritage du siècle précédent. C'est pourquoi, contrairement à ce qui a été généralement admis, l'« époque de Matei Basarab » ne constitue pas une période de renouveau artistique, mais de diffusion et de mise en valeur des expériences du XVIe siècle, auxquelles ne viennent s'ajouter que de sporadiques éléments de la Renaissance, adoptés par l'intermédiaire de la Transylvanie, ainsi que quelques motifs ornementaux empruntés à la Moldavie.

Après un mouvement de revendications sociales, réprimé dans le sang, et de nouveaux conflits dans le sein de la classe des boyards, une seconde période de calme relatif (1678—1714) allait permettre de reprendre une activité artistique encore plus intense. Cette fois-ci, le pouvoir princier ne mène plus une politique de résurrection du passé, mais une politique qui, tout en visant à l'idéal utopique de rétablissement de l'Empire byzantin, était étroitement subordonnée aux réalités du temps. Grâce à la reprise des relations avec les milieux grecs de l'Empire ottoman et avec les Impériaux, de la part desquels on espérait une aide efficace dans la lutte pour s'affranchir de la suzeraineté ottomane, la voie s'ouvrait à des courants d'idées novatrices, venues de l'Occident soit par l'intermédiaire de Constantinople, soit par l'Europe centrale, soit même directement. Sous leur influence, la politique valaque cesse d'être dominée par des idéals théologiques, cependant que l'église et les institutions religieuses placées sous sa dépendance, au lieu de diriger, comme par le passé, les plans de la politique princière, en arrivent maintenant à être subordonnées à ceux-ci. A côté de l'art religieux, une place de plus en plus importante est occupée par celui lié à la vie laïque, et surtout à la politique princière. A cette transformation de la conception artistique correspond une forte pénétration de formes nouvelles, décoratives surtout, empruntées, soit à l'art oriental, soit à l'art baroque de l'Occident.

Entre 1714 et 1821, les craintes de la Porte, entrée dans une période de régression de ses forces militaires, l'ont amenée à imposer comme princes à la Valachie des Grecs ou des éléments grécisés, recrutés parmi les fonctionnaires chrétiens de la puissance suzeraine, sans autres titres que les sommes qu'ils payaient au sultan et à son entourage pour leur nomination. Par l'intermédiaire du grec, langue de ces princes devenue la langue de la cour et des intellectuels gravitant autour de celle-ci, les idées de la révolution française ont pénétré petit à petit dans ce cercle restreint de personnes cultivées, qui remplaçait dans ses anciennes fonctions la féodalité valaque, devenue une classe de grands propriétaires fonciers attachés à l'exploitation de leurs domaines et parfois aussi, en association avec le prince et sa clique d'étrangers et d'arrivistes, à celle des revenus de l'Etat. Les traditions médiévales, en fait d'art religieux, sont maintenues dans les fondations des petits boyards, des

Scanned with OKEN Scanner

corporations de marchands et du paysannat libre ou même asservi, qui ne conservent toutefois presque rien du caractère théologique de l'art religieux d'autrefois, remplacé par une interprétation de plus en plus nettement folklorique. L'art féodal donne ainsi naissance, en mourant, à une création artistique nouvelle et particulièrement intéressante.

Architecture

Il ressort des sources écrites que, jusque vers le début du XVIIIe siècle, l'architecture des villes est restée à peu de choses près celle du siècle précédent, sauf que le nombre des édifices d'utilité publique —bains, bazars, hôtelleries, etc. — se serait considérablement accru. Les résidences des boyards sont en général d'un type fort simple, traditionnel, comme par exemple la maison de Goleşti (1646, considérablement modifiée par la suite). Néanmoins, la « maison de pierre » de Hierăşti — résidence d'un boyard adepte de l'humanisme — montre qu'il existait aussi des constructions inspirées de l'art de la Renaissance. Le manoir puissamment fortifié de Băjeşti (autour de 1666) est caractéristique pour la brève période de troubles sociaux et de luttes entre les différentes factions de boyards pendant laquelle il a été bâti, alors que celui de Măgureni (1666—1671) accuse, par la richesse qu'y acquiert le décor, les tendances qui s'accentueront à la fin du siècle.

Une vaste action de réparations, de reconstructions et de nouvelles constructions religieuses a lieu durant le second quart du XVIIe siècle. Cependant, il ressort des recherches récentes que les éléments considérés jusqu'à dernièrement comme des créations nouvelles — type d'église à plan rectangulaire, porche à piliers de maçonnerie, clocher surmontant le pronaos — ne constituent en réalité que la reprise sur une grande échelle de formes et de procédés plus anciens et que les éléments empruntés à l'art moldave se réduisent à quelques motifs de sculpture des encadrements de portes et de fenêtres, venus de là par l'intermédiaire des tailleurs de pierre, attirés par les meilleures possibilités de gain offertes par la Valachie. Il ne s'agit donc pas d'une époque de renouveau artistique, mais de la phase finale de la constitution — par la sélection et la diffusion des résultats des recherches du siècle précédent — d'un « style » approprié aux ressources et aux exigences des boyards valaques, processus normal à un moment où ceux-ci, mettant fin — ne fût-ce que pour peu de temps — à leurs rivalités, font preuve d'un esprit solidaire. Parmi les monuments les plus réussis de cette période on compte les églises paroissiales Saint-Procope de Gherghiţa (1641) et des Saints-Empereurs de Tîrgovişte (1650), l'église de résidence seigneuriale de Goleşti (1646) et l'église du monastère de Strehaia (1645), toutes de plan rectangulaire, mais surtout les églises de type triconque des monastères de Brebu (1640—1650?) et de Gura-Motrului (1653), inspirées du modèle de l'église du monastère de Dealu.

Un peu plus tard, l'église du Patriarcat de Bucarest (1655—1665), église conventuelle à l'origine, reprend le type, savant et complexe, du monastère d'Argeş, tandis que l'église Saint-Georges de Piteşti constitue probablement le dernier monument religieux de Valachie où l'on perçoive encore des tentatives d'innovation. Au cours du dernier quart du XVIIe siècle, le « nouveau style valaque » — de fait, étape nouvelle du type cristallisé un demi-siècle auparavant — se constitue peu à peu par la fusion de structures devenues depuis longtemps traditionnelles et d'un riche décor baroque, venu soit de Constantinople, ou, plus rarement, de Transylvanie, soit par l'intermédiaire des

Scanned with OKEN Scanner

gravures des livres occidentaux, auquel viennent s'ajouter, surtout dans le domaine de l'architecture civile, de nombreux éléments orientaux. Si des éléments aussi hétéroclites n'ont pas donné naissance à une architecture éclectique, c'est que, en vertu des principes d'ordre et de mesure caractéristiques pour l'art valaque, ils se sont greffés sur un fonds traditionnel aussi riche que solide. Le « nouveau style valaque » met son empreinte notamment sur les édifices laïques — résidences du prince, de sa famille et des familles parentes — où l'influence de l'Occident se manifeste par des plans bien ordonnés, par l'aménagement du site et par l'apparition des loggias et des balcons, selon le modèle des palais italiens. Ces qualités peuvent être relevées à Potlogi (1698) et surtout à Mogoşoaia (1702), les exemplaires les plus réussis de l'architecture médiévale civile de Valachie. Les éléments du « nouveau style » apparaissent aussi dans les monuments religieux, relégués au second plan des préoccupations du prince, mais ils y sont soigneusement dosés en fonction du but que le prince leur assigne dans la vie sociale du temps: nombreux et sans ostentation au monastère de Cotroceni (1679) et à l'église « Doamnei » de Bucarest (1683), plus rares et plus discrets au monastère de Hurezi (1692—1697), où la sobre colonnade des galeries des corps de cellules a pourtant belle allure, ces éléments atteignaient, à ce qu'il paraît, leur maximum de richesse aux églises Saint-Georges (1698) et Saint-Jean (1703, aujourd'hui disparue) de Bucarest. La série de ces églises richement ornées selon le « nouveau style » est continuée plus tard par les églises Creţulescu (1720—1722) et Stavropoleos (1724—1728) de Bucarest, pour s'achever par le monastère de Văcăreşti, l'édifice le plus richement décoré et la dernière grande réussite des fondations princières de Valachie (1716—1724).

Au cours de la période suivante, l'architecture urbaine acquiert une note de plus en plus nettement orientale. La dernière résidence princière que l'on ait encore bâtie, la « Cour Brûlée » de Bucarest (aujourd'hui disparue), était loin de représenter une réussite, cependant que les maisons de campagne des boyards prennent souvent, en raison de l'aggravation des mouvements à caractère social et surtout des incursions de bandes de Turcs pillards, l'aspect de petites fortifications (« koulés », enceintes fortifiées), etc. Il convient, pour cette époque, de souligner la valeur artistique particulière des églises de ville et de village, qui se chiffrent par centaines sur tout le territoire du pays et où les éléments du « nouveau style valaque » sont remaniés, suivant les ressources matérielles de leurs modestes fondateurs, en des formes de plus en plus simples et populaires. Ces églises constituent un élément d'unité dans le paysage humanisé de la Valachie.

Peinture

Dans son processus de développement au cours du XVIIe siècle, la peinture de Valachie oscille entre deux tendances: d'une part, l'art post-byzantin gréco-athonite, dont l'influence se maintient par l'intermédiaire des peintres itinérants, et, d'autre part, l'activité des artistes autochtones, qui continuent la tradition des siècles antérieurs et pratiquent maintenant un art dont la vision reflète de plus en plus visiblement le goût local. Ce processus stylistique, dont les débuts peuvent être relevés dès le siècle précédent, aboutit vers la fin du XVIIe siècle à un style propre à la Valachie. Dans la formation de cette nouvelle génération d'artistes, les expériences du passé jouent un rôle important. Etant donné que la pratique de la peinture était transmise d'un peintre à l'autre, il se crée avec le temps,

Scanned with OKEN Scanner

chez les peintres travaillant autour d'un artiste plus important (tels Pîrvu Mutu ou Constantinos de Hurez) un style unitaire correspondat à une communauté de vision. Ainsi prennent naissance, sous des formes non officielles, des écoles de peinture. On remarque dans cette peinture la corrélation entre l'iconographie et les sources littéraires du temps — textes apocryphes et hagiographiques — diffusées par le moyen des traductions et des éditions de livres populaires, textes dont le contenu épique satisfaisait le goût de l'époque et apportait une réponse aux problèmes qui agitaient alors les consciences, tels ceux de la fin du monde ou du jugement dernier. Les inteférences entre la tradition et l'innovation apparaissent nettement dans l'iconographie, qui joint aux formules anciennes une thématique substantiellement renouvelée, significative pour la tendance d'émancipation et d'affirmation de cette nouvelle conscience artistique des peintres. Dans la manière de traiter le portrait, on perçoit cette même oscillation entre deux visions artistiques différentes, celle traditionnelle, où les figures sont le résultat d'une série de conventions formelles, et celle de caractère plus réaliste, où se font de plus en plus sentir les efforts pour individualiser les figures. Dans les scènes religieuses, les peintres représentent des personnes vigoureuses, aux traits bien individualisés, et introduisent un décor géométrique et floral de plus en plus envahissant. Cette évolution de la peinture au XVIIe siècle et au début du XVIIIe siècle correspond à un horizon intellectuel considérablement élargi par un nombre toujours plus grand et plus varié de domaines de culture. Le processus qui vient d'être esquissé se reflète dans les ensembles de peinture de l'époque de Matei Basarab (Arnota, Plătărești) et dans les premiers dessins du XVIIe siècle, dans les fondations des princes ou des boyards (église « Doamnei » et de Săcueni), ainsi que plus tard dans l'œuvre d'artistes de valeur, tel Pîrvu Mutu, le peintre attitré des boyards Cantacuzino (églises de Filipeștii de Pădure, Măgureni, Lespezi, Sinaia, Colțea, Bordești, Rîmnicul-Sărat). La décoration — entre 1694 et 1704 — du complexe du monastère de Hurez, une des œuvres les plus importantes de toute l'histoire de la peinture médiévale roumaine, a réuni toutes les forces créatrices locales et a contribué à la cristallisation du style brancovan en matière de peinture. Dans l'iconographie, où se mêlent les héritages du passé, on perçoit la nette influence de la peinture athonite cultivée par les milieux monastiques. Partout éclate une vie nouvelle, rendue par des scènes pleines de verve et de pittoresque, aux nombreux personnages et aux mille détails traduisant une contemplation directe de la nature. Par l'ordonnance et le contenu des scènes (Jugement dernier, illustration des Psaumes 148 şi 149), l'iconographie propre à cette période crée un nouveau prototype. L'art de ce centre si important, ainsi que des ensembles contemporains de monastères de Govora, Dintr-un lemn, Sărăcinești, Surpatele, reflète le climat local et exprime une vision artistique spécifique pour la Valachie, dont les caractères se conserveront intacts jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. La peinture de la dernière étape de l'art médiéval, qui fait suite à la précédente dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et dans les premières décennies du XIXe siècle, se développe sous l'impulsion d'une sensibilité artistique contaminée par le milieu rural. Les formes qui s'imposent maintenant sont celles de la classe moyenne et elles présentent des traits communs dans les villes, les bourgs et les villages. Dans la peinture religieuse, les peintres introduisent de nombreux éléments de la vie contemporaine et traitent des sujets plus à la portée des masses populaires. La peinture gagne en pittoresque et

Scanned with OKEN Scanner

en richesse du contenu narratif, perdant peu à peu en échange sa signification théologique. A ce processus prolongé et intéressant, qui caractérise la peinture valaque de la seconde moitié du XVIIIe siècle, ont participé des générations de peintres roumains, certains d'entre eux les descendants directs de l'école de Hurez, d'autres formés dans les conditions modestes qu'ils pouvaient trouver dans le milieu d'où ils provenaient. Le processus d'élaboration par lequel la peinture médiévale passe au cours de la dernière étape de son développement révèle, une fois de plus, le rôle des peintres locaux, qui ont pratiqué un art né des réalités sociales du temps.

Broderie

D'importantes modifications ont lieu dans l'art de la broderie valaque au cours de la première moitié du XVIIe siècle. Les œuvres conservent, sans que le processus d'élaboration en soit renouvelé, les formes et les thèmes de décoration hérités du XVIe siècle (par exemple, l'épitrachilion de l'église de Stănești, de 1602), où l'on trouve le motif archaïque du dragon, des entrelacs en forme de cœur (l'épitrachilon de 1608 du monastère de Govora) et des décors en tresses. Vers le milieu du siècle — où un tournant a lieu dans la culture et l'art valaques en général — la broderie passe par une nouvelle phase stylistique. Seule l'iconographie en conserve le caractère traditionnel. Le souffle du baroque venu d'Occident, soit directement, soit par l'intermédiaire de la Transylvanie, n'en renouvelle pas seulement le décor proprement dit, mais aussi le mode d'interprétation de la thématique religieuse. Le nouveau style est caractérisé par son esprit ornemental. Les éléments qui le définissent sont: le monde végétal-floral, de moins en moins stylisé, et l'extraordinaire virtuosité technique de la broderie. Certaines pièces illustrent de façon évidente la transposition des thèmes iconographiques dans une vision sèche, manquant de vie (les épitaphioi de la fin du XVIIe siècle). Parmi les centres conventuels de broderie reconnus aujourd'hui pour la richesse de leur création artistique, celui de Hurez achève une époque de grands et de fertiles efforts artistiques.

Peinture d'icônes

Les icônes — tout comme la peinture murale d'ailleurs — sont au XVIIIe siècle, en Valachie, l'objet d'un grand intérêt. Les iconostases nécessaires aux nombreuses fondations de Matei Basarab, de Constantin Brâncoveanu et des Cantacuzino provoquent un accroissement considérable des commandes et, en conséquence, la constitution de véritables écoles de peintres d'icônes, qui pratiquent soit un art à caractère aulique, où la tendance au maniérisme et au décoratif est très marquée, soit un art plus modeste, visant à satisfaire des nécessités et des goûts locaux.
L'influence moldave et l'influence russe — transmise par la Modavie — se font sentir vers le milieu du siècle (fonds dorés et en relief des icônes d'Arnota). La tendance narrative (icônes « biographiques ») et de timides ou naïves tentatives de reproduire la réalité (dans les figures ou dans les détails de paysage) ne peuvent parvenir à se réaliser dans le cadre d'une conception de plus en plus périmée qui, au cours du XVIIIe siècle, n'aboutira qu'au dessèchement, à la profusion stéréotype de l'ornementation et ne réussira à se renouveler qu'en s'imprégnant d'influences rustiques.

Sculpture sur pierre

Tout en conservant son traditionnel caractère décoratif, la sculpture sur pierre entre au cours

Scanned with OKEN Scanner

du XVIIe siècle dans une nouvelle phase de son évolution. Le répertoire ornemental surtout géométrique du XVIe siècle est peu à peu remplacé par un luxuriant décor floral de type occidental. Cette transformation est la conséquence de deux processus d'adaptation des éléments nouveaux qui exercent leur influence, l'un spécifique pour la sculpture monumentale de la fin de la première moitié du XVIIe siècle, dû au contact avec la sculpture moldave d'influence gothique, l'autre consistant dans l'adoption de motifs d'influence occidentale — de l'art de la Renaissance ou du baroque — introduits en Valachie dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Par son développement organique la sculpture atteint dans la seconde moitié du XVIIe siècle le niveau le plus florissant de son développement. Sous l'impulsion d'artistes expérimentés, une vision décorative complexe se forme. Peu à peu prend corps une vision artistique toute nouvelle, qui enrichit et renouvelle le décor: l'élément floral de type occidental. Le répertoire de ces motifs est constitué par la tulipe, l'acanthe et certains éléments de l'art de la Renaissance, exécutés suivant une technique qui atteint le relief de la ronde-bosse. Adaptés aux formes architecturales selon une vision propre (par exemple, les portails de style brancovan et le décor des porches), ces éléments contribuent à créer le style brancovan en sculpture. La tradition de la sculpture Brîncoveanu se maintient longtemps. A mesure que l'on se rapproche du XIXe siècle, le répertoire de motifs se renouvelle à l'aide d'éléments inspirés de la flore locale (tournesol, fleur du potiron, vigne, etc.), traités soit dans l'esprit de la sculpture Brâncoveanu, soit dans celui d'une stylisation qui l'apparente à la sculpture populaire sur bois (Păuşeşti-Măglaşi, Măldăreşti).

Constituée petit à petit dans une zone de confluence de l'Orient et de l'Occident, dans la sphère de culture de l'Europe du sud-est et dans des conditions de développement spécifiques pour la Valachie, la sculpture de l'époque Brâncoveanu et post-Brîncoveanu apparaît comme une expression artistique à caractère autochtone.

Sculpture sur bois

C'est au XVIIe siècle que se cristallisent par étapes les traits qui constitueront la nouvelle vision décorative de la sculpture sur bois, laquelle consiste dans la perte progressive de son caractère abstrait, dû à la prédominance de l'élément géométrique, et dans le renouvellement du répertoire ornemental au moyen de motifs végétaux, zoomorphes et anthropomorphes modelés dans un esprit proche de la nature. Quelques exemples sont représentatifs pour ce nouvel aspect de la sculpture: iconostases de l'ermitage de Crasna, de l'église de Bălăneşti (village de Rîmeşti), de l'hospice du monastère de Bistriţa. Prédominance des motifs végétaux avec parfois une signification symbolique, dimensions importantes des motifs, distances ménagées entre les motifs afin de laisser visible la structure du décor, emploi de la technique du méplat sur un seul plan: ce sont là quelques-uns des traits caractéristiques de la première étape d'évolution de cette sculpture. Dans le dernier quart du XVIIe siècle, la sculpture sur bois atteint à l'expression parfaite d'un style qui se poursuivra au siècle suivant. L'ornementation, principalement végétale, n'est pas stylisée, les motifs zoomorphes deviennent plus nombreux, enfin l'apparition de motifs anthropomorphes — conséquence de la pénétration de l'art de la Renaissance et du baroque — constituent les éléments de base d'une nouvelle vision (iconostases du monastère de Cotroceni, des églises de Costeştii-de-Vale et de Filipeştii-de-Pădure, de l'Eglise

Scanned with OKEN Scanner

Princière de Tîrgoviște). De plus en plus, la sculpture est un produit du milieu local, phénomène particulièrement évident dans les premières décennies du XVIIIe siècle, lorsque cette évolution atteint son point culminant.

Ce qui caractérise la sculpture sur bois de la première motié du XVIIIe siècle, ce sont l'unité de style et de conception — trait commun à toute la création contemporaine — et l'originalité. Les sculpteurs roumains font preuve d'un sens incontestable de la mesure et de l'équilibre. Par leur recours à la tradition très ancienne de leur art, ils arrivent à réaliser des œuvres dont le style propre les distingue des œuvres contemporaines des pays avoisinants (iconostases des monastères de Hurez et de Polovraci, portes sculptées par Nikita au monastère de Tismana, 1698). Le répertoire de motifs atteste une interprétation propre, suivant laquelle les motifs baroques — coquillage, corne d'abondance — se perdent dans la végétation luxuriante. De plus en plus fréquemment apparaissent des motifs comme la tulipe, le tournesol, l'épi de maïs, le pavot, le pampre, exécutés en haut-relief ou à jour. Vers le milieu du XVIIIe siècle apparaissent les premiers signes de décadence qui mènent, vers la fin du siècle, à l'achèvement de l'évolution du genre. Un dernier aspect de la sculpture sur bois est la sculpture populaire, où des motifs géométriques très anciens sont associés à des motifs floraux d'une grande variété, sans cesse renouvelés par l'imagination créatrice de l'artiste roumain.

Orfèvrerie

Au cours de la première moitié du XVIIe siècle, les deux aspects stylistiques, celui qui se rattache au monde occidental et celui traditionnel des Balkans, poursuivent leur cours dans une production de transition. Dans la seconde moitié du même siècle, l'orfèvrerie entre dans une nouvelle phase de son développement, sous l'influence de ses rapports étroits avec les ateliers saxons de Transylvanie, qui produisent des œuvres convenant aux besoins et au goût des classes dominantes. L'orfèvrerie de l'époque Brâncoveanu est caractérisée ainsi par un style commun à celui des autres genres d'art, s'intégrant dans l'ensemble du style artistique propre à cette époque. Le décor comprend une profusion de motifs floraux (tulipe, pavot, etc.), associés à ceux caractéristiques pour l'art de la Renaissance et baroque — têtes d'anges, cornes d'abondance, coquillages — et à des motifs héraldiques, cependant que les éléments figuratifs gardent un caractère général orthodoxe. Parmi la production de cette époque on compte des exemplaires d'une beauté remarquable, tant par le décor que par la finesse de l'exécution, dus aux orfèvres saxons les plus renommés (Sebastian Hann, Georg May II, l'orfèvre de Brașov qui signe E.V.), mais aussi aux orfèvres roumains, dont l'activité devient de plus en plus intense au cours du XVIIIe siècle (Preda, Gheorghe, Răducan).

Céramique

La céramique supérieure, qui avait connu un essor tout particulier aux XIVe—XVIe siècles et qui alliait des traditions très anciennes aux influences byzantines et à certains échos de la céramique de l'Europe centrale, accuse au XVIIe siècle et surtout à la fin de ce siècle l'influence orientale. L'espèce sgraffitée, de bonne tradition byzantine, est remplacée par une céramique de demi-luxe, peinte au pinceau ou à la corne,

Scanned with OKEN Scanner

d'une grande richesse chromatique. Très répandue dans le monde des villages comme des villes, chez les moyens boyards et chez les habitants des bourgs, cette céramique connaît au XVIIIe siècle une remarquable évolution. Elle est utilisée dans l'ornementation des monuments tant laïques que religieux, sous forme de plaques où l'on sent l'influence occidentale, transmise par l'intermédiaire de la Transylvanie, parfois interprétée dans une note baroque, le phénomène principal qui se dégage de cet art étant la création d'un répertoire décoratif propre. Pour ce qui est de la poterie — autre aspect représentatif et bien connu — elle connaît une grande effervescence artistique à la fin du XVIIe siècle, au moment d'apogée de la puissance des boyards de la famille Cantacuzino et du règne de Constantin Brâncoveanu. La production fournie par les centres de poterie de Valachie correspond à la demande toujours accrue des petits boyards. On voit se former de véritables « écoles » qui se rattachent par leur style à l'évolution même de l'art roumain.
Un des centres les plus importants est celui de Hurez, proche du complexe monastique fondé par Constantin Brîncoveanu: florissant au cours du XVIIIe siècle, ce centre se maintient aujourd'hui encore.

Manuscrits et imprimerie

Dans le domaine de l'enluminure des manuscrits — grecs, slaves ou roumains — de nouveaux types d'ornementation font leur apparition. Les caractères de l'ornementation diffèrent de ceux de l'illustration. Dans l'ornementation, à côté des traits traditionnels qui persistent apparaissent des influences orientales venues par la voie des intermédiaires grecs. En même temps, se dessine la tendance de réaliser un effet décoratif maximum, tendance qui constituera le trait caractéristique de l'art de l'ornementation peinte (ornementation de l'époque Brâncoveanu)
Dans la seconde moitié du XVIIe siècle est au XVIIIe siècle, l'illustration connaît un développement de plus en plus marqué. Deux tendances principales s'y manifestent: la première, que l'on relève dans les manuscrits à contenu théologique et qui représente une reprise de types iconographiques traditionnels, traités dans l'esprit de l'art occidental du baroque, entré en Valachie par l'intermédiaire des gravures des livres occidentaux (par exemple, les ouvrages réalisés à l'école du prêtre Flor de l'église Saint-Georges de Bucarest); l'autre, que l'on rencontre dans les ouvrages à caractère laïque — historique, littéraire ou de fantaisie — et dont l'origine se trouve dans les illustrations des manuscrits orientaux, dérivées d'anciens prototypes persans ou même hindous. Dans les illustrations de cette seconde catégorie, il se glisse des reflets des réalités locales (illustrations de « Alexandria » et de «Erotocritul»).
Quant à l'imprimerie, elle parvient, grâce à l'activité d'Antim Ivireanu, à un niveau élevé, qui se maintient jusqu'au début du XVIIIe siècle. Les livres réalisés par l'imprimerie de Rîmnic, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, sont un témoignage du soin qui était apporté à la qualité artistique de l'illustration. En échange, la publication de livres bon marché par l'importance de leur diffusion prend la place des réalisations artistiques, contribuant — surtout à la fin du siècle — au déclin de l'art du livre imprimé médiéval.

Scanned with OKEN Scanner

L'art en Moldavie du début du XVIIe siècle aux premières décennies du XIXe siècle

Les modifications profondes intervenues dans la structure économique et sociale de la Moldavie, ainsi que les conditions politiques de ce pays et la longue période de démembrement du régime féodal qui en a résulté, ont eu pour effet de faire disparaître peu à peu les attaches avec les grandes traditions artistiques des siècles antérieurs, tout en favorisant la réceptivité aux influences du dehors. Avec la fin du XVIe siècle s'achève l'époque de gloire de l'Etat féodal moldave, les troubles des premières années du XVIIe siècle marquant le début de la période de déclin artistique, au cours de laquelle l'unité de style de l'époque précédente va disparaître petit à petit.

Architecture religieuse

La reprise des types traditionnels et les nouvelles tentatives d'adaptation des formes étrangères créent une diversité qui ressort surtout de la structure et de l'ornementation de certaines des réalisations les plus représentatives. Les tendances baroques sont favorisées par les influences orientales, qui satisfont en général le goût croissant pour l'ornementation. Cependant, dès les dernières décennies du XVIe siècle, l'influence valaque se fait parfois sentir aussi, en tant que facteur d'équilibre et de pondération. Après Galata (1583), qui inaugure la série d'églises influencées par l'architecture valaque, Dragomirna (1603—1609) constitue la première expression importante des nouvelles tendances décoratives, appliquées à l'ancien type mixte moldave. La silhouette étroite et la hauteur inhabituelle de cet édifice, la forme polygonale de son exonarthex, ainsi que son décor caractéristique de sculpture, révèlent la note baroque qui commence à se faire sentir. La fragmentation des voûtes au moyen des nervures et les formes compliquées qui en résultent, le large emploi d'une torsade de pierre, autant à l'intérieur que sur les façades, où elle forme une ceinture caractéristique, enfin le revêtement de la tour d'une véritable broderie de pierre sculptée, voilà les principales manifestations de cette préoccupation pour le décor à Dragomirna.

La même tandance à la somptuosité et au renversement des équilibres d'autrefois se manifeste dans les constructions de l'époque de Vasile Lupu (1634—1653). La plus célèbre des fondations de ce prince, l'église du monastère des Trois-Hiérarques (1639), a ses façades entièrement recouvertes de sculptures sur pierre, aux motifs éclectiques où ceux d'inspiration orientale prédominent, tandis que la seconde fondation importante du même prince, l'église du monastère de Golia (1650), possède un décor extérieur fait d'éléments classiques, puisés dans l'art de la Renaissance et baroque.

A côté des églises citées plus haut, ces deux derniers édifices constitueront des modèles pour les églises plus importantes de tout le XVIIe siècle, alors que celles de moindre importance des villages et des bourgs, ainsi que les édifices religieux des communautés arméniennes (monastère de Zamca), se conforment encore, dans des formes simplifiées, aux anciens principes architecturaux moldaves.

Le renouveau affecte également le style des encadrements en pierre des portes et des fenêtres, où la conception ornementale caractéristique

Scanned with OKEN Scanner

pour l'Orient se substitue partiellement aux formes gothiques antérieures. Un autre élément nouveau et caractéristique est le clocher qui s'élève sur le porche de la plupart des églises du temps.

Il est une catégorie d'églises qui renferment des éléments inconnus auparavant: ce sont les églises comportant des éléments de défense. Ceux-ci, plutôt rudimentaires, consistent dans l'isolement du grenier de l'édifice et dans les meurtrières pratiquées dans les murs du grenier et du clocher, lequel est généralement pourvu d'une pièce secrète, d'une cache (églises Saint-Jean-Baptiste de Jassy, de Toporăuți, de la Sainte-Vierge de Galatzi). Cependant, face aux conditions critiques qui ont abouti à la fortification de certaines églises, le meilleur moyen de défense était la fortification systématique des monastères. Le type de ces ensembles conventuels fortifiés demeure du reste celui déjà relevé à l'époque précédente, consistant en une enceinte carrée, entourée de murs pourvus de créneaux, d'un chemin de ronde et de tours d'angle. Parmi les pièces que l'on rencontre dans les monastères, il faut mentionner les réfectoires, grandes salles présentant une note spécifique et parfois encore des structures gothiques.

Le processus de déclin s'accentue au XVIIIe siècle, et vers 1800 l'influence néo-classique sonne le glas de la conception ancienne de l'architecture. Au cours des premières décennies du XIXe siècle, l'architecture religieuse cède la primauté à l'architecture civile, sous l'impulsion de l'esprit laïque des temps modernes.

Architecture civile

Pour l'architecture civile, il n'est pas question, à la fin du XVIe siècle, d'un déclin comparable à celui qui a été relevé pour l'architecture religieuse. Bien que le contexte historique soit le même — celui de la décadence générale de l'Etat moldave et du marasme économique — l'architecture civile connaît une marche ascendante qui, assez discrète au commencement du XVIIe siècle, devient de plus en plus évidente, pour arriver au XIXe siècle à une architecture représentative de caractère profane. La tendance à construire en matériaux durables se manifeste désormais non seulement dans les résidences de ville ou de campagne des boyards, mais aussi dans les édifices urbains, jusqu'aux plus modestes magasins. A partir de la seconde décennie du XVIIe siècle, on assiste à la multiplication et à une diversité toujours plus grande des types de constructions en matériaux durables. Conservés en plus ou moins bon état ou connus seulement par des mentions documentaires, les monuments civils moldaves attestent un processus de développement autochtone, non sans des influences orientales en matière d'ornementation et non sans analogie avec ce qui se passe en Valachie. Les exemplaires connus aujourd'hui se divisent en plusieurs groupes: cours princières (Jassy), demeures princières (Cetățuia), manoirs ou maisons de ville des boyards (Şerbeşti, manoir Rosetti-Balş de Pribeşti), maisons urbaines, auberges, maisons des bourgs. Au XVIIIe siècle nous assistons à l'élargissement de l'importation de formes constructives et décoratives turques. On relève, notamment dans les intérieurs, le souci pour le confort. Le riche décor de certains portails atteste des influences rococo, venus par l'intermédiaire de la Turquie, alors sous l'emprise de la culture française.

La ligne traditionnelle de l'architecture moldave est maintenue dans les constructions des petits boyards.

Les premières années du XIXe siècle amènent une nouvelle orientation de l'architecture civile.

Scanned with OKEN Scanner

La bourgeoisie en ascension a recours aux éléments néoclassiques. On souligne la signification qu'il convient d'accorder en Moldavie au terme « classicisme », considéré comme le plus adéquat pour la période stylistique en question. Le rôle de l'architecte s'accroît. De chez les boyards, la mode des habitations de style néoclassique se répand partout. Pour mettre ces formes à la portée des bourses plus modestes, on les adaptait souvent aux constructions de style populaire.

Dans les premières années du XIXe siècle, on pratiquait parfois aussi la construction de résidences fortifiées. Une catégorie à programme spécial sont les auberges, qui diffèrent du type de l'hôtellerie valaque. L'analyse de l'architecture civile révèle l'origine des formes empruntées, ainsi que leur adaptation aux goûts locaux. En général, l'art moldave s'avère réceptif surtout aux formes ornementales, mais traditionnel en fait de structure et des procédés de construction.

Peinture

Les ensembles de Sucevița, de l'évêché de Roman et de Dragomirna représentent le moment de transition de l'art florissant des XVe et XVIe siècles à l'art en déclin des XVIIe et XVIIIe siècles. L'influence de Sucevița, monument-clé du groupe, se fera longtemps sentir dans la peinture moldave de la fin du Moyen Age. On y voit apparaître des modifications d'ordre iconographique: ainsi, le Siège de Constantinople est remplacé par la Vierge de Miséricorde, dont la protection est invoquée pour la Moldavie affaiblie, incapable de se défendre militairement contre la domination turque. On insiste sur les thèmes destinés à illustrer la quintessence de l'idéologie esthétique, tels que la Vie de saint Pacôme ou l'Echelle de saint Jean le Sinaïte, thèmes soulignant l'élément monastique. La même conception théologique domine l'ornementation intérieure, d'où le grand nombre de compositions trinitaires, qui montrent que les fondateurs ont conçu le décor comme un hymne dédié à la Trinité. Cette conception est reflétée le plus clairement dans une représentation originale, la « Déisis », qui accentue le caractère théologal de toute la composition et où apparaissent aussi deux des fondateurs de l'église. Les peintres s'avèrent au courant de toutes les subtilités de la théologie médiévale et ont, en outre, recours au répertoire iconographique d'autres pays orthodoxes pour la représentation des thèmes les plus importants. La peinture perd son caractère monumental, qui est remplacé par l'esprit anecdotique, les compositions de l'ensemble devenant d'admirables illustrations de livres. Malgré le manque d'intérêt pour l'approfondissement psychologique des expressions, pour la signification dramatique humaine, l'intérêt pour le paysage s'accroît. L'expérience esthétique des peintres de Sucevița se poursuit dans la peinture de l'évêché de Roman, dont la composition inconographique se rapproche de celle de Sucevița. On relève en échange une différence de facture entre les différentes parties de l'ensemble, dont le niveau artistique semble plus modeste.

La peinture connaît un nouvel essor au temps de Vasile Lupu et de ses successeurs; de bons exemplaires, quoique manquant un peu de profondeur, en sont les ensembles des Trois-Hiérarques, de Golia, de Hlincea et de Cetățuia. Une phase plus marquée de ce déclin est illustrée par la peinture de l'église de Trotuş. Les ensembles de peinture des XVIIIe et XIXe siècles sont envahis par l'iconographie et les procédés esthétiques de l'Occident.

Scanned with OKEN Scanner

Imprimerie

L'aspect le plus remarquable de l'art du livre est fourni par l'œuvre d'Anastasie Crimca, qui peut être considéré comme un innovateur dans ce domaine. Par un système de lignes parallèles, Crimca réalise un style décoratif éminemment graphique, tout en élargissant le répertoire des thèmes au moyen de scènes reproduisant des actions et des faits puisés dans le texte des livres qu'il illustre. L'art de l'école de Dragomirna n'aura pas de continuateurs. L'enluminure moldave sera contaminée par des éléments du baroque occidental, venus par la filière de la gravure russe. Les auteurs des enluminures d'influence occidentale comptent parmi les précurseurs éloignés de l'art moderne roumain.

Peinture d'icônes

Stimulée par l'adoption des hautes iconostases et par le besoin de décorer les églises souvent dépourvues maintenant de peinture murale, la peinture d'icônes connaît au XVIIe siècle une large diffusion en Moldavie. Déjà dans les iconostases exécutées vers 1590 (Humor, Moldoviţa, Voroneţ), certaines icônes ont les fonds traités en stuc doré et en relief (par exemple, les icônes «impériales» de Humor). Cette technique deviendra courante par la suite (voir une sainte Parascève du début du XVIIe siècle, au Musée d'Art de Bucarest; les Trois Hiérarques de 1639, à Jassy; l'Archange Michel du monastère de Văratec, 1651; les icônes impériales de l'église des Saints-Théodore, Jassy, 1665). Les icônes du riche ensemble de l'ancien ermitage de Văleni (près Piatra-Neamţ) — aujourd'hui pour la plupart aux monastères de Văratec et de Bistriţa — sont exécutés en général avec soin, souvent avec une note de fraîcheur rustique (l'Elévation, du peintre Gligore, 1613), d'émotion (la Mise au tombeau), ou avec des traits de la somatique locale (le Christ Pantocrator de Văratec).

Durant le règne de Vasile Lupu, on a fait venir des peintres d'icônes moscovites (aux Trois-Hiérarques de Jassy) ou de formation occidentale (iconostase de l'église disparue de la Citadelle de Neamţ, 1634). A côté des icônes importées — parmi lesquelles il faut citer celles de source athonite (école crétoise) — les icônes moldaves conservent pendant quelque temps leurs traditions propres, mais à partir du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle le processus de décadence devient général, tant en ce qui concerne les produits autochtones que ceux venus de l'étranger, par l'entremise soit des relations avec la Russie (Vassili et Cyrille Oulianov, l'iconostase de l'église de Sf. Ilie, près Suceava), soit des princes phanariotes.

Broderie

La broderie moldave entre dans une nouvelle phase. La tradition se maintient dans un certain nombre de pièces de valeur artistique secondaire, mais dans l'ensemble comme dans les détails la modification de la vision artistique est évidente. En matière de décor, ce sont les motifs végétaux qui sont devenus prédominants, non plus stylisés géométriquement, mais rendus sous leur aspect réel. La prédominance de l'élément décoratif au détriment de l'élément figuratif est le résultat de toute une évolution artistique. On perçoit de même des échos de la Basse-Renaissance et du baroque, venus des pays voisins. La valeur de la broderie du XVIIe siècle apparaît dans quelques pièces d'une qualité exceptionnelle, qui gardent la tradition du portrait laïque brodé (couvertures tombales des Movilă, au monastère de Sucevița, portraits de Vasile Lupu et de la princesse Tudosca, à Jassy).

Scanned with OKEN Scanner

Au XVIIIe siècle, les tentatives de renouvellement de la broderie moldave demeurent infructueux. L'iconographie en est de plus en plus influencée par les icônes russes et par l'art catholique d'Occident, à moins que son décor ne lui confère un caractère islamique. Ainsi s'achève le cycle de création de la broderie moldave, l'un des plus riches de l'art médiéval roumain.

Sculpture sur pierre

A partir du XVIIe siècle, la sculpture sur pierre entre dans une nouvelle phase de son évolution. Le répertoire ornemental se modifie, se renouvelle et acquiert une variété inconnue jusque-là. A côté des entrelacs et des palmettes traditionnels, on voit apparaître des motifs géométriques et de nombreux motifs floraux d'inspiration visiblement orientale. Le haut-relief tend à supplanter le traditionnel méplat. Les inscriptions votives et les pierres tombales se distinguent particulièrement par la variété et la richesse de leur décor, où les motifs floraux-végétaux, comme la tulipe et le lys, sont associés à de nouveaux motifs héraldiques. La vision sobre et uniforme d'autrefois disparaît, remplacée par les formes empruntées au baroque.

Dans le décor des pierres tombales du XVIIIe siècle, les inscriptions à tendances littéraires occupent presque en entier le champ central de leurs lettres d'une régularité angulaire, propre aux caractères d'imprimerie. A côté des éléments décoratifs plus anciens — cyprès, vases remplis de fleurs — on relève la pénétration, par différentes voies, des formes baroques propres à l'art de la dernière phase de l'époque médiévale moldave. Les pierres tombales sculptées se multiplient dans le cadre des modestes églises de province, fondations des classes moyennes, illustrant l'interprétation des tailleurs de pierre autochtones, non sans une note rurale dans la plupart des cas. Sous ces formes multiples, les œuvres de sculpture sur pierre correspondent aux besoins et au goût éclectique de la société du temps.

Sculpture sur bois

Tout en conservant sa caractéristique principale — l'unité de style et de conception, que l'on retrouve dans l'ensemble comme dans le détail — la sculpture sur bois se renouvelle quant aux motifs et, jusqu'à un certain point, à la technique. Les motifs, végétaux pour la plupart, sont de moins en moins stylisés. La palmette géométriquement stylisée cède la place à des feuilles aux ondulations naturelles ou à la fleur et au fruit du grenadier. Le décor s'amenuise, bien que les motifs soient à une échelle supérieure à celle du passé. Du champlevé, la technique passe à un relief qui, à la fin du XVIIIe siècle, atteint le haut-relief.

Au XVIIIe siècle, on retrouve les mêmes traits, mais mêlés aux éléments ornementaux du baroque. Le vocabulaire devient plus varié, constitué de motifs végétaux et zoomorphes. Des pièces comme l'iconostase de l'église Saint-Georges de Jassy marquent la rupture de l'unité entre le fond et le décor, rupture qui modifiera à l'avenir l'aspect artistique de la sculpture sur bois. La vision décorative du baroque transforme, de même, le caractère de la sculpture des croix portatives, dont la forme se complique et l'iconographie s'enrichit de nouveaux thèmes. Peu à peu, ce sont les plaques métalliques dont on recouvre de plus en plus le bois ouvragé qui deviennent l'élément principal du décor.

Orfèvrerie

La production artistique de l'orfèvrerie au XVIIIe siècle atteste, d'une part, la persistance des liens

Scanned with OKEN Scanner

traditionnels avec les orfèvres de Transylvanie et, d'autre part, d'importantes influences orientales et balkaniques. Le goût de la cour de Vasile Lupu pour le faste favorise la pénétration de formes et d'ornements musulmans (aiguière offerte à l'église des Trois-Hiérarques, vase pour les saintes huiles de 1642), ou la combinaison des formes traditionnelles et d'une ornementation nettement orientale (brûle-parfum offert par Vasile Lupu, 1617), ou encore l'importation d'objets d'orfèvrerie de Constantinople ou de l'Orient. De très nombreuses pièces d'orfèvrerie du XVIIIe siècle sont importées de Russie et se caractérisent par l'abondance des applications d'émail peint. L'art de l'orfèvrerie médiévale, qui a satisfait à travers les siècles les exigences de la société féodale moldave, perd peu à peu son prestige et sa puissance créatrice.

Céramique

L'évolution de la céramique de facture artistique supérieure a en Moldavie son histoire propre. Alors que le nombre des édifices religieux décorés extérieurement d'éléments de céramique diminue sensiblement, la céramique de luxe, tant celle de provenance transylvaine, où se font sentir d'évidents échos de l'ornementation baroque, que celle orientale, venue par la voie du commerce de centres tels qu'Iznuk, Adana, Kutahia, est très appréciée par les boyards et les couches aisées de la population. Sous l'influence de la céramique orientale, la poterie sgraffitée est remplacée progressivement par la céramique peinte.

La céramique à demi luisante, produite dans des centres de poterie spécialisés, est également recherchée, ainsi que celle caractérisée par son décor géométrique et floral produite dans la région de Roman.

En Bucovine, au XVIIIe siècle et dans la première décennie du siècle suivant, on assiste à un nouvel essor de la céramique sgraffitée — la « céramique de Kuty » — sous l'effet des influences venues, à ce qu'il semble, du sud de la Pologne par l'intermédiaire des colons arméniens, présents en Moldavie au XVIIIe siècle.

L'art en Transylvanie du début du XVIIe siècle aux premières déccennies du XIXe siècle

XVIIe siècle

La Transylvanie du XVIIe siècle, principauté autonome sous la suzeraineté turque, est dominée par les magnats, souvent au détriment de l'évolution sociale-économique des villes, situation qui se reflète aussi dans l'activité artistique.

Architecture

Les restrictions d'ordre politique et confessionnel maintenues durant cette période à l'égard de l'Eglise orthodoxe n'ont pas empêché la construction de nombreuses églises en bois et, occasionnellement, d'églises en maçonnerie. Le type prédominant reste celui, traditionnel, de

Scanned with OKEN Scanner

l'église à nef unique (Zlatna, 1624), parfois agrémentée de détails Renaissance (églises de Lujerdea et de Teiuş), ou bien d'éléments décoratifs empruntés à l'architecture de la Valachie (églises de Gioagiul-de-Sus et de Galda-de-Jos). De telles influences s'expliquent pour une part par les fondations des princes valaques (les églises à plan treflé de Porceşti, de 1653, et de Tinăud, cette dernière rebâtie en 1828). L'architecture religieuse orthodoxe bénéficie aussi désormais de l'appui des marchands roumains et grecs, constitués en Compagnie Orientale (adjonction du pronaos de l'église Saint-Nicolas de Hunedoara, 1634; église othodoxe de Bungard, 1690—1691).

La noblesse et la population des villes n'ont construit que des édifices laïques, d'intérêt militaire ou civil. En ce qui concerne les châteaux, on constate qu'ils conservent leur apparence guerrière traditionnelle, mais les tours d'angle et les bastions sont généralement aménagés dorénavant pour l'habitation. Comme exemples de châteaux forts constitués par un corps compact muni dans les angles de quatre bastions, on mentionne la Magna Curia de Deva (1621) et les châteaux de Cetatea-de-Baltă (1615—1624) et de Sînmiclăuş (1668—1673 et 1682—1683), ce dernier construit d'après le projet élaboré par son propriétaire, Nicolas Bethlen; comme exemplaires de châteaux à cour intérieure rectangulaire, on passe en revue les châteaux de Medieşul-Aurit (1620—1657), de Iernut (environ 1620—1651), œuvre de l'architecte italien Agostino Serena, et autres. Certains détails décoratifs proviennent de Pologne: l'attique à arcades aveugles et à créneaux du château de Lăzarea (1631—1632), éléments du château de Bran (après 1619), barbacane de la citadelle de Prejmer. On souligne de même la ressemblance de certains de ces motifs avec la plastique décorative propre aux églises de Valachie et de Moldavie, voire la corniche en dents de scie présente au château de Sînzieni, due à la rénovation de 1627.

Quant aux édifices nobiliaires plus modestes, manoirs ou maisons d'administration des terres, ils présentent des points communs avec l'architecture en bois rurale.

L'architecture civile urbaine ne comporte pas d'éléments décoratifs autres que ceux des châteaux. En revanche, les villes modernisent leurs murailles d'enceinte au moyen de bastions plus adéquats (Bastion des tailleurs de Cluj, bastion Soldisch de Sibiu, tous les deux de 1627).

Sculpture

La sculpture figurative est exclusivement celle d'ordre funéraire: monument de Georges Sükösd de 1632 (lapidarium du Musée d'histoire de Cluj), l'œuvre du tailleur de pierre de Cluj Pierre Dioszegi, qui s'est inspiré d'un modèle polonais. Quant au monument funéraire le plus important, celui du prince Georges Apaffy (vers 1635), autrefois à l'église de Mălăncrav, actuellement au Musée d'Art de Budapest, il est l'œuvre d'Elias Nicolaï, tailleur de pierre d'origine inconnue, établi à Sibiu. Elias Nicolaï a répandu en Transylvanie l'ornementation de la Basse-Renaissance allemande. Il est également l'auteur d'épitaphes se trouvant à Biertan et à Sibiu. Ces épitaphes, qui sont de pierre ou de bois coloré, parfois agrémentés de reliefs en albâtre ou métalliques, comprennent habituellement le portrait du défunt.

Il convient de signaler particulièrement la chaire du temple protestant (ancienne église des Minorites) de Cluj, exécutée en 1646 par Elias Nicolaï (auteur du parapet à décor floral en haut-relief) et par le sculpteur de Cluj Benedek (auteur du pied décoré de motifs végétaux en bas-relief).

Scanned with OKEN Scanner

Peinture

La peinture est représentée surtout par les monuments roumains. L'attitude iconoclaste des confessions protestantes a eu pour effet la décadence de cet art dans les milieux hongrois et saxons. Le prince Gabriel Bethlen lui-même, à ce qu'il semble, a eu recours à un peintre roumain pour l'ornementation de l'ancienne salle de la diète du château de Hunedoara. En fait d'églises roumaines, des fragments de peinture se sont conservés dans une église en ruine de Sălişte, à Galda-de-Jos et surtout dans l'église Saint-Nicolas de Hunedoara (1654), cette dernière due aux peintres Caïan, Constantin et Stan. Tout en respectant l'iconographie traditionnelle, ces œuvres attestent un plus grand intérêt pour le modelé, évidemment sous l'influence de l'art d'Occident. La fin du chapitre est consacrée au problème important des icônes, avec mention des exemplaires conservés dans l'église de Budeşti-Susan (1628), dans l'église Saint-Nicolas de Hunedoara (1684) et autres.

Mobilier

Dans les stalles d'église, les formes gothiques se rencontrent encore, à côté de celles de la Renaissance. Les formes de la Renaissance prédominent dans le mobilier destiné aux habitations: bancs rudimentaires des maisons paysannes, coffres des corporations, chaises, tables. Un rôle important revient aux tentures et aux tapis utilisés dans les maisons et dans les églises protestantes. Les tapis de luxe étaient importés d'Anatolie et sont connus actuellement sous le nom de «tapis transylvains », car c'est en Transylvanie qu'on en trouve le plus grand nombre.

Orfèvrerie

Les procédés que l'on rencontre le plus souvent sont le forgeage en relief et le coulage (pour les détails), l'émail peint opaque, ainsi que l'enchâssement des pierres précieuses ou semi-précieuses, souvent remplacées par du verre coloré. Parmi les objets en argent destinés au culte, ce sont les calices qui sont les plus fréquents, ceux de la première moitié du siècle conservant encore plus d'une fois des réminiscences gothiques. Après le milieu du XVIIe siècle, on relève aussi dans ce domaine des motifs de la Basse-Renaissance allemande et parfois même des éléments baroques.
Cependant, en matière d'orfèvrerie laïque, ce sont les formes de la Renaissance qui prédominent, exécutées au début d'après des modèles importés surtout d'Autriche, de Bohême et d'Allemagne méridionale. On décrit une série de bocaux, de verres et de cruches, œuvres dues surtout aux orfèvres de Sibiu et de Braşov, plus d'une fois ornées de reliefs figuratifs. On signale pour finir l'importante catégorie des vases en étain.

Céramique

Une céramique supérieure est produite par les potiers de la secte des « Habanes», colonisés à Vinţul-de-Jos en 1621. La qualité de la céramique des « Habanes» se doit à sa belle glaçure d'étain. L'éventail des produits comprend des vases et des récipients de toutes les catégories, ainsi que des terres cuites pour les murs et pour les poêles. Le décor est composé de motifs floraux et de cartouches. Les ornements des carreaux de poêle sont en relief, exécutés par coulage.

Scanned with OKEN Scanner

XVIIIe siècle

L'occupation de la Transylvanie par les Autrichiens (1687) et son intégration à l'empire des Habsbourg ont eu pour effets de renforcer la position de la grande aristocratie et de conférer au catholicisme la primauté religieuse, mais elles ont par ailleurs aggravé les luttes de classe à la faveur de la prise de contact avec l'idéologie de l'illuminisme. L'union religieuse d'une fraction importante de la population roumaine avec l'Eglise catholique (1701) a, particulièrement, entraîné, d'une part, la formation de cadres roumains mieux préparés pour la lutte sociale-politique et, d'autre part, un resserrement des relations avec les Roumains orthodoxes des principautés extra-carpatiques.

Architecture

Dans les milieux roumains, le processus de remplacement des églises de bois par des édifices en maçonnerie prend un nouvel essor. Le type préféré demeure l'église à nef unique, pourvue le plus souvent d'un clocher sur la façade ouest.

De nouvelles variantes élaborées en Valachie se répandent en Transylvanie par l'intermédiaire des fondations de Brâncoveanu: le type de l'église à nef unique recouverte de calottes (église Saint-Nicolas de Făgăraș, 1697—1698) et le type triconque (Sîmbăta-de-Sus, après 1700). Parmi les monuments qui illustrent cette évolution, on compte l'église uniate d'Alba-Iulia (1715), les églises de Rășinari (environ 1750) et de Sadu (1757), l'agrandissement de l'église Saint-Nicolas de Șchei, à Brașov (1740) et l'adjonction des chapelles nord (1733) et sud (1750—1755), les églises de Sălișteа (1784), Cornești-Sighișoara (1788—1797), etc.

L'architecture de style baroque se répand en Transylvanie par l'intermédiaire des constructions militaires, ainsi que, dans le domaine des constructions religieuses, par celles des jésuites (Cluj, 1718—1724, Sibiu, 1725, Tîrgu-Mureș, 1728—1750, etc.). Dans les églises jésuites, on relève tantôt une préférence pour les formes équilibrées de provenance française, tantôt pour celles plus exubérantes du baroque bohémien, les unes comme les autres présentes en Autriche. Presque toutes les églises paroissiales et les cathédrales sont, de même, bâties d'après les plans d'architectes autrichiens: la cathédrale catholique de Timișoara (1736—1754) est l'œuvre d'Emanuel Fischer von Erlach, celle d'Oradea (1750—1779), de Franz-Anton Hillebrand. C'est dans cette même ambiance qu'ont puisé leur inspiration les auteurs des projets des églises arméniennes de Dumbrăveni (1766—1783) et de Gherla (1748—1804), ainsi que l'architecte Johann Eberhard Blaumann, auteur de l'église des minorites de Cluj (1780—1784, actuellement église orthodoxe). Le plan de la cathédrale uniate de Blaj (1738—1765) est, de son côté, attribué à l'architecte viennois Anton Erhard Martinelli. Ainsi donc, les formes du baroque pénètrent aussi dans l'architecture roumaine: on les relève sur les chantiers de construction des églises orthodoxes de Lugoj (1759—1766), de Beiuș (1784—1790), de la cathédrale orthodoxe d'Oradea (1784—1790), etc. Les formes du baroque se greffent parfois même sur des édifices de type triconque (église du monastère de Hodoș-Bodrog, refaite en 1766).

En matière d'architecture militaire, la domination autrichienne a entraîné, d'une part, le démantèlement des anciens murs d'enceinte des villes, notamment des villes suspectes politiquement — à l'exception de Sibiu, siège du nouveau gouvernement — et, d'autre part, la construction de nouvelles fortifications de type Vauban à Alba-Iulia (1715—1738) et Cluj

Scanned with OKEN Scanner

(1716—1735). Les portes, les casernes et les bâtiments administratifs de ces places fortes constituent les premiers exemplaires d'architecture laïque de style baroque de Transylvanie. Dans l'architecture rurale, on retrouve au cours de la première moitié du XVIIIe siècle les formes traditionnelles, sur lesquelles viennent se greffer peu à peu de nouveaux éléments, empruntés à l'architecture paysanne (loggia du bâtiment administratif de Vîrghiș, 1723), des escaliers extérieurs monumentaux (Magna Curia de Deva, 1718), ainsi que des modifications de plan dues à des influences lointaines — de France, transmises par l'intermédiaire de la Moravie, et de Bohême (château de Hodod, 1761—1776, cour extérieure du château de Bonțida, vers 1748—1780, etc.). Au château de Gornești (1772—1778), l'introduction du plan en forme de « U » peut être attribuée à l'architecte Andreas Mayerhoffer, originaire de Salzbourg et qui a travaillé en Hongrie.

Dans les villes, les formes du baroque ne pénètrent qu'en liaison avec les constructions conventuelles. Après le milieu du XVIIIe siècle, on commence à construire des palais plus importants, comme celui de l'évêché catholique d'Oradea (1762—1776), l'œuvre de Franz-Anton Hillebrand, le palais du gouverneur Samuel Brukenthal de Sibiu (1778—1785), dont l'architecte demeure inconnu, et le palais Banffy de Cluj (1774—1785), l'œuvre de Johann Eberhard Blaumann (tous ces palais sont aujourd'hui des musées). Après ces importants édifices, s'élèvent un grand nombre de palais, de maisons nobiliaires ou de maisons de bourgeois, tributaires du nouveau style.

Sculpture

A côté de la sculpture figurative funéraire, où l'on voit se multiplier les éléments allégoriques et pittoresques, la sculpture laïque commence à se répandre. Le sculpteur bavarois Johann König orne de figures le portail principal de la citadelle d'Alba-Iulia et on lui doit aussi quelques figures des façades de certaines églises d'Alba-Iulia et de Cluj. Vers 1740 est arrivé d'Allemagne Johann Nachtigall, et d'Autriche Anton Schuchbacher, dont les sculptures sur bois et sur pierre ornent les églises baroques de Cluj, le palais Banffy de Cluj, le château de Bonțida, etc.

Peinture

La peinture religieuse d'ambiance roumaine puise de nouvelles inspirations dans les fondations de Brâncoveanu, cependant qu'y pénètrent concomitamment, par l'intermédiaire de l'Eglise uniate, de nouveaux schémas iconographiques, qui modifient les anciens modèles aussi sous le rapport du style (église Saint-Nicolas de Făgăraș, église d'Ocna Sibiului, église Saint-Nicolas de Șchei-Brașov, églises de Gurasada, du monastère de Hodoș-Bodroc, de Rășinari, etc.). Il ne s'agit pas seulement de la peinture murale, mais aussi des icônes, qui sont signées le plus souvent désormais, ce qui permet parfois de connaître la provenance et les déplacements des peintres. Dans les milieux hongrois et saxon, en échange, ce sont les influences de la peinture de style baroque d'Autriche, de Slovaquie et de Bohême qui se répandent, soit par l'importation de tableaux pour les autels, soit par l'activité des peintres que l'on fait venir pour exécuter la peinture murale des nouveaux édifices religieux. Bientôt, de jeunes Transylvains commencent aussi à étudier la peinture à Vienne. D'autre part, la collection de tableaux constituée par le gouverneur Samuel von Brukenthal permet à la population de mieux s'initier à la peinture occidentale.

Scanned with OKEN Scanner

Mobilier

Le mobilier et les iconostases des églises roumaines s'enrichissent, eux aussi, de motifs puisés dans l'art de la Basse-Renaissance et du baroque. En ce qui concerne le mobilier civil des palais de la noblesse et de la bourgeoisie aisée, il est le plus souvent apporté tout fait des ateliers autrichiens.

Orfèvrerie

L'orfèvrerie est le seul domaine où l'artisanat transylvain ait conservé son prestige traditionnel grâce dans une grande mesure à l'appui des princes roumains de Valachie, surtout de Constantin Brâncoveanu. On peut même dire que durant la période de la fin du XVIIe siècle et des premières décennies du XVIIIe siècle l'orfèvrerie de Sibiu (au premier plan de laquelle se trouve l'orfèvre Sebastian Hann, 1644—1713) et celle de Braşov atteignent un nouvel apogée.

Si, dans l'ambiance nobiliaire et bourgeoise, hongroise et saxonne, l'évolution du XVIIIe siècle a mené inexorablement à l'annihilation des traditions locales et à l'adoption des conceptions et des formes artistiques élaborées dans les provinces occidentales de l'empire des Habsbourg réduisant l'art transylvain à une manifestation provinciale, dans les milieux roumains ce contact avec l'idéologie et l'art d'Occident a été un stimulant qui s'avérera décisif au cours de l'évolution de l'étape suivante.

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

4

Arta pe teritoriul României de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea.

1. *Arta în Ţara Românească de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea* (Florentina Dumitrescu, Emil Lăzărescu, Maria-Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Răzvan Theodorescu, Teodora Voinescu) 7

Introducere (Emil Lăzărescu) 9
Arhitectura (Emil Lăzărescu) 19
Pictura (Teodora Voinescu) 59
Icoanele (Dumitru Năstase) 76
Manuscrise şi tipar (Emil Lăzărescu) 81
Broderia (Maria-Ana Musicescu) 83
Sculptura în piatră (Teodora Voinescu) 86
Sculptura în lemn (Florentina Dumitrescu) 91
Argintăria (Teodora Voinescu) 95
Ceramica (Răzvan Theodorescu) 97

2. *Arta în Moldova de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea.* (Florentina Dumitrescu, Maria-Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Rada Teodoru, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu) 101

Introducere (Sorin Ulea) 103
Arhitectura religioasă (Dumitru Năstase; arhitectura civilă Rada Teodoru) 104
Pictura (Sorin Ulea) 134
Icoanele (Dumitru Năstase) 141
Broderia (Maria-Ana Musicescu) 144
Sculptura în piatră (Maria-Ana Musicescu) 148
Sculptura în lemn (Florentina Dumitrescu) 150

Scanned with OKEN Scanner

Argintăria (Teodora Voinescu) 151
Ceramica (Răzvan Theodorescu) 152

3. *Arta în Transilvania de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea* (Prof. Virgil Vătăşianu) 155

Secolul XVII

Introducere 157
Arhitectura 157
Sculptura 166
Pictura 168
Mobilier 169
Argintăria 170
Ceramica 172

Secolul XVIII

Introducere 173
Arhitectura 175
Sculptura 188
Pictura 191
Mobilier 194
Argintăria 195

Glosar (Rada Teodoru) 197
Abrevieri 213
Bibliografie 214
Indice 223
Lista ilustraţiilor 245
Rezumat în limba franceză 253

Scanned with OKEN Scanner

Lector: VASILE FLOREA
Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Coli de tipar 38. Planșe tiefdruck 170. C. Z. pentru bibliotecile mari 7(09)(R) C.Z. pentru bibliotecile mici 7(09)(R)

Intreprinderea Poligrafică „Arta Grafică"
Calea Șerban Vodă 133, București
Republica Socialistă România
comanda nr. 1427

Scanned with OKEN Scanner

A la page 273 veuillez lire le titre:

L'art en Moldavie du milieu du XVe siècle à la fin du XVIe siècle

Scanned with OKEN Scanner

În continuarea volumului I, care a apărut în 1968, prezentul volum va fi o sinteză a artelor plastice românești din secolele XVII și XVIII. Capitole importante constituie în acest volum renumitele monumente din Moldova de nord: Sucevița și Dragomirna, arta înfloritoare din epoca lui Matei Basarab și a lui Vasile Lupu, arta brîncovenească și, în sfîrșit, elementele de artă modernă ce apar timid la finele secolului al XVIII-lea.

Un bogat material ilustrativ format din 354 reproduceri și 45 desene în text îi întregește conținutul.

Pe casetă:
Anastasie Crimca: Miniatură.

Supracoperta:
Anastasie Crimca: Miniatură.

Pîrvu Mutu: Decorație murală din pridvorul bisericii de la Filipeștii de Pădure.

Poală de icoană de la Trei Ierarhi—Iași.
Pictură exterioară de la Sucevița.

Lei 80

LEI 50,00

Scanned with OKEN Scanner

In creierul munților, în inima codrilor, în ctitoriile voievodale . . .
arta religioasă în România ni se înfățișează ca o mărturie a fastului cîrmuitorilor și a freamătului vieții istorice, ca o sinteză a forțelor divergente venite din Occident și din Orient, și nu ca un capitol provincial al artei bizantine.
Dar la acest important aspect se adaugă un altul, neașteptat și viguros.
Simțim deja că nu este vorba de un bizantinism ce supraviețuiește în condiții artificiale și precare, ci de o funcție vie care asimilează și se împrospătează.
Alături de aceste biserici, palate, morminte și tezaure care depind de comenzile voievozilor și de gustul lor schimbător, există o forță imemorială care se exprimă și ea prin mijlocirea unei arte și care tălmăcește aspirațiile profunde și permanente ale sufletului național.

HENRI FOCILLON